Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/laciudaddelosdux02erra

LA CIUDAD DE LOS DUX

Tiziano. Asunción de la Virgen. (Academia)

Rafael Errázuriz Urmeneta

Individuo Correspondiente de la R. Academia Española;
id. de la « Pontificia Accademia Romana di Archeologia »;
Consejero de la Arcadia, etc.

LA CIUDAD DE LOS DUX

Tomo II.

ROMA

IMPRENTA DE LA UNIONE COOPERATIVA EDITRICE

Via Federico Cesi, 45

1907

A SU SANTIDAD

PIO X P. M.

QUIEN DESDE SU ELEVADISIMO SOLIO EN EL VATICANO

JAMAS PODRA ECHAR EN OLVIDO

LOS ENCANTOS DE VENECIA

ASI COMO ELLA CONSERVA PERENNE MEMORIA

DE SU VENERADO Y AMADISIMO PATRIARCA

RAFAEL ERRAZURIZ URMENETA

LLENO DE FILIAL AMOR Y RESPETUOSO HOMENAJE

DEDICA ESTE LIBRO

PINTURA

Consideraciones generales y Pintores primitivos

LLEGA ahora el momento de emprender el estudio interesantísimo de una materia que desde larga data ha ofrecido tema, no diré para simples capítulos de una obra, sino para obras enteras y muy largas. En efecto, la pintura veneciana es materia tan fecunda de disertación y comentarios que no sé verdaderamente como acertaré á condensarla en limitado número de páginas, haciendo que mi exposición resulte clara á un mismo tiempo que completa. En caso que se prolongue demasiado para un solo capítulo, cuidaré de dividirla en dos, dedicando el primero á consideraciones generales y al examen de los pintores primitivos hasta el siglo XVI, y reservando los que á este siglo pertenezcan, ó sea los del segundo Renacimiento, para un capítulo posterior.

Nadie habrá que ponga en duda que los venecianos tuvieron desde muy remotos tiempos una peculiar intuición del colorido, una afición jamás manifestada en tanto grado por otros pueblos á lo vistoso y lo brillante, y que se dieron con extraña invariabilidad á la costumbre de animar con colores cuantos objetos les rodeaban sirviendo para su uso ó agrado personal. Probablemente ello deba atribuirse á cierto instinto de raza determinado y estimulado por circunstancias atmosféricas especiales. Es bien sabido, á este respecto, que la luz y sus efectos se desarrollan en la Laguna adriática más vividos y hasta diversos de como son en otros sitios. Allí la atmósfera nos parece diáfana y brillante como en ninguna parte; el sol despide unos reflejos que llegan á hacer ilusión de nuevos y originales por sus variadas tonalidades; envuélvese su tramonto con luces de fuego más encendidas, y la aurora con tintes más etéreos. Y cómo podríamos explicar semejante fenómeno; todavía, si es positivo ó simplemente visión óptica é ilusión de nuestra fantasía, yo no lo sé, ni tampoco me importa averiguarlo. Pero, sí, reconozco muy positivamente que los efectos de luz tienen en Venecia un sello y originalidad marcada, á que talvez contribuyen, junto con la atmósfera clara del cielo, la peculiar situación de esas islas con sus poblaciones en medio del mar y al borde mismo de las aguas.

De todas maneras semejante intuición del colorido propia á los venecianos debió originarse en el espectá-

culo que la naturaleza ponía ante sus ojos. Aquello que veían se pusieron á imitarlo, sirviendo la realidad de hermoso modelo á las obras emprendidas por el hombre, y luego después también al arte cuando hubo llegado su turno de que le creasen y cobrase vida independiente. Correspondencia de esta índole entre el ambiente exterior y las condiciones de existencia de los individuos es cosa tan averiguada en cualquiera parte del mundo que no requiere grande explicación. La mayor ó menor luz, el mayor ó menor calor contribuyen de una manera eficiente á informar el caracter de los pueblos determinando el tipo especial de sus producciones. Habitantes de países oscuros solamente por excepción serán muy alegres ó brillantes, y no producirán obras artísticas en las cuales el colorido resalte por su viveza; mas, por la inversa, los habitantes del Mediodía, donde alumbra y reverbera el sol y donde la atmósfera es límpida, gozarán casi siempre de un caracter en instintiva relación con esa alegría de la naturaleza; y así también serán sus obras de arte alegres y vistosas. Comparemos, por ejemplo, un cuadro inglés con un cuadro napolitano. El primero, tratándose de paisaje sobretodo, aparecerá brumoso, casi indeciso, con tintes rosados y azulejos, de tal modo que si no conocemos la fisonomía del país se nos antojarán falsos, idealizados ó como si se hubiera mirado la realidad al través de un velo que mitiga su colorido. En cambio, el segundo nos parecerá claro, brillante y verdadero, como

quiera que estamos habituados á los países de sol, donde el astro brilla sin reticencias ni parsimonia alumbrando campos y ciudades y haciendo destacarse de un horizonte puro cuantos objetos quedan delante de nuestra retina.

Ahora bien, he aquí lo que ocurrió en Venecia. Agraciados con una atmósfera diafanísima que tanto embellecía su paisaje marítimo y con un sol meridional que con gayos colores lo reflejaba todo en el claro espejo de la Laguna, llegaron á ser los venecianos, artistas ó no, antes que toda otra cosa adoradores del colorido con preferencia á la forma misma, preocupándose de prestar á sus habitaciones y á sus barcos color y alegría, para que cuanto les rodeara en la vida doméstica estuviese en harmonía con su naturaleza privilegiada.

Observemos, á propósito de esta tendencia colorista de los venecianos, la manera como en el día de hoy, aunque tanto se vayan perdiendo las singularidades locales de cada pueblo, pintan las velas de sus barcas con tintas rojas y amarillas, á manera de nubes alumbradas por los rayos del sol poniente. Cuando las vemos cruzando la Laguna y prestándole notas de un color fuerte y vigoroso, junto con admirar el bello cuadro, imposible no advertir como los matices de esas barcas están sugeridos por los mismos efectos de luz solar, convenciéndonos en este caso, como en cualquiera otro que nos detengamos á examinar, que la naturaleza determinó la producción humana y las exterioridades del arte.

Más de una vez en el curso de esta obra necesitaré llamar la atención hacia la luz y colorido que reinan y triunfan soberanamente en Venecia. El primer rasgo saliente de su fisonomía y el que más nos sorprende cuando llegamos á la ciudad es su ambiente de luz, y luego después la brillante y hasta fantástica entonación de los detalles. Cielo, mar, naturaleza entera están de acuerdo con la fisonomía veneciana, ó dicho con terminos más propios, en el brillo de sus colores y en su despliegue de ornamentaciones la ciudad se harmoniza admirablemente con el tono general de la naturaleza.

Siendo amigos y adoradores del colorido era perfectamente lógico que los venecianos llegaran á ser pintores con preferencia á otro arte cualquiera, una vez que la pintura cobrase desarrollo. Me expreso así porque esto no ocurrió desde muy temprano en la vida de la ciudad adriática sino desde una época relativamente tardía, no sólo respecto de su organización como capital del Estado, sino aún del progreso que el arte pictórico alcanzaba en otras comunidades peninsulares. Si ello no hiciera efecto de paradoja me atrevería á decir que los venecianos fueron pintores mucho antes de pintar cuadros, y que ejercitaron el colorido antes de emplear los diversos tonos de la paleta. De esta suerte, preparado como estaba el terreno por instintiva disposición, tan luego como llegó el momento oportuno para el desenvolvimiento del arte pictórico en la forma que le entendemos,

éste había de cobrar un vuelo proporcionado á las facilidades que halló en su camino. En otras partes de Italia, como Florencia por ejemplo, la pintura nacía de un sentimiento de amor á las formas y á la harmonía entre ellas y la íntima expresión del ánimo; en Siena y Perugia, nacía de un misticismo combinado con la dulzura de las campiñas. Lo que es en Venecia, nacía la pintura, más que por toda otra razón, por la necesidad de buscarse con la reproducción coloreada de las imágenes reales pretextos decorativos y, como si fuese, medios de expresión y lenguaje. Por consiguiente, no extrañaremos que el colorido se ofrezca siempre en la pintura veneciana, desde el primero hasta su último día, como el mayor distintivo y rasgo característico de su existencia.

A primera vista podría parecernos contradictorio que el arte pictórico tardase en desarrollarse mucho más que las otras dos artes congéneres, dada la espedita facilidad que debió haber encontrado á su paso desde un principio. Pero si se examina las cosas atentamente lo encontraremos explicable. Antes de que se conociese la pintura al óleo (y ésta procede de fecha bien avanzada de la Edad Media), en ninguna parte fué común ni vulgarizado el uso de aquel arte. Juzgaron probablemente que sus obras serían demasiado inestables y frágiles para resistir á la acción del tiempo, ó pensaron que para el objeto decorativo religioso, único que entonces podía tenerse en mira, harto mejor resultado producían los mosaicos, no so-

lamente incomparables en cuanto á duración, sino de efecto mucho más brillante y vistoso que la pintura. Esto se aplica á Venecia de una manera muy singular. Allí las influencias bizantinas predominaron sin contrapeso hasta el siglo XII, y, coincidiendo con los gustos nativos, era natural que el mosaico importado de Oriente, sea por vía directa ó por Ravena como intermediaria, pronto adquiriese carta de ciudadanía. Ahora bien, no habría podido inventarse para el arte pictórico mayor enemigo que el mosaico, si es lícito expresarme así cuando se trata de dos artes de grande analogía. El oro y los relucientes colores del segundo fascinarían entonces á las gentes como hoy la fascinan, contribuyendo á que prefiriesen ese brillo y esa riqueza de entonaciones á la intensidad del sentimiento artístico que el mosaico apenas acierta á esbozar en comparación del arte verdadero.

Por otra parte, la iconografía hierática de Bizancio, ligada de una manera inmovil y severísima á las prescripciones del culto religioso, poco menos de lo que había sucedido en la religión egipcia, no se prestó absolutamente para estimular el desarrollo de la pintura. Durante los primeros siglos del cristianismo, en materias que á dicho arte afectaran, no se pudo pretender otra cosa que la representación de imágenes devotas, y mientras prevalecieron las formas bizantinas, como ocurrió en Venecia, dichas imágenes tenían por la fuerza que encerrarse dentro del marco estrecho de prescripciones impuestas por la ley ó la cos-

tumbre. Siempre discurriendo sobre lo que ocurría en Constantinopla, por cuanto ello servirá de norma para que juzguemos lo que habría de suceder en otros sitios donde seguían sus huellas, es curioso observar á este respecto como los pintores bizantinos, hasta una época posterior al milenio, solamente podían ejercitar su arte dentro de normas fijas y establecidas en códigos especiales, y como dichos códigos reglamentaban con severidad cuantos asuntos fuese dable tratar, y aún la manera técnica de ejecutarlos.

No extrañaremos, por consiguiente, que la pintura de esos tiempos se resienta de exagerado ritualismo y falta de naturalidad, y menos aún lo extrañaremos si tomamos en cuenta que desde sus primeros días el cristianismo occidental, como se ha visto en el primitivo arte de las catacumbas, dió en dedicarse exclusivamente á la representación de símbolos y alegorías, transcurriendo muchos siglos para que la figura humana fuese otra cosa que simple expresión de conceptos abstractos y de dogmas religiosos.

La influencia bizantina mal podía, por lo tanto, resultar beneficiosa para el arte pictórico. De un lado estimulaba el gusto por los mosaicos, poco compatible con aquél, según ya lo expresé; de otro lado imponía cánones demasiado severos en cuanto á ritualismo cada vez que se tratase de imágenes sagradas, con lo cual se limitaba la inspiración del artista y agostaba sus esfuerzos hacia el ideal y la individualidad. Mientras que la arquitectura, sin trabas de

semejante índole, sino que respondiendo á necesidades efectivas y prácticas, transcurría de monumento en monumento y creaba nuevas obras cada vez más primorosas; y mientras la escultura, inseparable compañera del arte de construir, creaba á su turno las suyas para embellecer á las primeras, aún no había llegado el momento para que la pintura cobrase vida, ni menos una situación independiente y personal. De aquí que su desarrollo fuese mucho más lento y paulatino y que necesitemos avanzar algunos siglos para verla surgir.

* * *

Fueron mosaicos, como ya se ha dicho, las primitivas manifestaciones de la pintura en los dominios de San Marcos. Y no encontraremos las primeras obras de ese linaje en Venecia misma sino en la vieja catedral de Torcello, monumento por todos conceptos precioso para la historia del arte. La vastísima composición que allí vemos sobre el muro de entrada, ocupándolo enteramente, representa con maravilloso poder de concepción asuntos tan difíciles de expresar como el Infierno, el Paraíso y el Juicio universal, y ha de interesarnos sobremanera por cuanto señala un precoz desenvolvimiento del ingenio veneciano y un singular adelanto en el tecnicismo, á continuación de los tiempos bárbaros cuando ese tecnicismo había desaparecido de la faz de Italia. Creen algunos que dicho

Catedral de Torcello. Parte del mosaico que representa el Juicio Final

mosaico proceda de época tan remota como el siglo VII; pero otras opiniones de críticos le suponen más bien del siglo XI.

A esta última fecha pertenece seguramente el mosaico absidal en la propia iglesia de Torcello, hoy abandonada y solitaria. Representa una Virgen de proporciones colosales; de pie y con el divino Niño en sus brazos, destacándose sola de un fondo dorado que es imagen del cielo, mientras que más abajo y con figuras de tamaño muy inferior, le hacen guardia de honor, girando en torno de la curva absidal, los doce Apóstoles con sus respectivos emblemas, mediante los cuales nos es dado reconocerlos. La figura de la Madona, seca, rígida, de un largo desmedido, impone por su severidad magestuosa, y tan luego como la observemos resaltará la circunstancia de que en ella domina el ritualismo bizantino á que hace poco aludí.

Ya por el mismo tiempo de aquel mosaico de Torcello, es decir el siglo XI, comenzaron los dux Domenico Contarini y Domenico Selvo á preocuparse de ornamentar la basílica de San Marcos con decoraciones de análoga procedencia. Nadie pone en duda que los primeros mosaicos de aquella iglesia fuesen trabajados por artífices griegos, como quiera que Venecia no era todavía capaz de proporcionar obreros de suficiente ingenio y habilidad ó que tuviesen experiencia en trabajos de esa índole.

En cuanto á obras pictóricas sobre tabla que pertenezcan verdaderamente al arte, había llegado el

siglo XII sin que se hicieran notar aún autores nacionales. Pintarían ellos acaso una que otra imagen sagrada, copiando las *iconas* de Bizancio, rígidas y formalistas; pero nada más, y dichos primeros esfuerzos resultan tan escuálidos que no vale la pena de tomarlos en cuenta. Ejemplo de una curiosa Madona que talvez pudo servirles de modelo es aquella que vemos en el altar lateral de San Marcos á la izquierda del Coro, dentro de la capilla que á la misma debe su nombre. Si bien una tradición popular la atribuye al pincel del Evangelista San Lucas, ella no puede ser otra cosa que trabajo bizantino, á juzgar por el estilo de pintura y los aderezos de piedras preciosas y fondo de láminas de oro que circundan y enriquecen á la devota imagen. Pero en cuanto á imitaciones venecianas yo no he encontrado ninguna, y me imagino que los años habrán destruído las que existieran.

En documentos correspondientes al siglo XIII hállanse noticias que hacen referencia á una compañía ó asociación de pintores fundada en Venecia el año 1290. Mas este interesante dato que hizo pensar á algunos historiadores nacionales que en su ciudad natal el arte pictórico hubiese tenido origen anterior al de otras ciudades italianas, á propósito de lo cual manifiestan cierta patriótica satisfacción, este dato, repito, no vale gran cosa para la historia de la pintura. Recientes averiguaciones permiten constatar que en dicha compañía se reunían únicamente socios mosaistas ó sim-

ples pintores industriales, y que su reglamento y prescripciones técnicas, sin atingencia á nuevos métodos y procedimientos aplicables á la pintura artística, referíanse tan solo á industrias decorativas y fabricación de ciertos objetos de uso ó adorno para las habitaciones.

Bien conocida es la circunstancia que desde esa misma fecha del siglo XIII se habían instituído diversas confraternidades, ora con objetos exclusivamente piadosos, ora con el fin de asociar á los artesanos de una misma industria ú oficio. A esta categoría perteneció, por consiguiente, la cofradía de pintores, y á usanza de las demás ella contaba con dos *Gastaldi* ó directores, sirviendo uno para la Escuela y el otro para todo lo referente al oficio. Del mismo modo sus reglamentos, llamados *Mariegola* en lenguaje veneciano, tampoco se diferenciaron en muchos puntos de otros reglamentos cualesquiera. Una de las singularidades de aquella *Mariegola* consistía en prohibir á los cofrades que trabajasen el día sábado una vez que la campana *Marangona* de la torre de San Marcos hubiera dado la señal de reposo. Igual disposición regía respecto de los carpinteros (*marangoni*), de donde vino el nombre á la campana citada.

He aquí lo que al efecto disponían sus reglas: *Nullus de arte predicta* (de los pintores) *non audeat nec presumat laborare nec facere laborari in die sabbati postquam pulsaverit tintinabulum que pulsat pro marangonis ad sanctum Marcum sub pena soldos X.* De

muchas otras severidades estaban rodeadas dichas reglas, así para los maestros como para los aprendices, y en último término, á fin de prevenir contravenciones facilitando al propio tiempo la inspección de sus directores, dispusieron también que cuantos objetos pintados por los socios, escudos, rodelas, cofres, consolas, mesas, anconas (imágenes de santos), etc. debían ser puestos en venta en el taller del respectivo maestro, y ser previamente barnizados para que se conservaran bien los colores. Llama la atención que al especificar dichos objetos, de los cuales omito algunos por innecesarios, las reglas de la Compañía enumerasen en último lugar las imágenes de santos: ello prueba, á mi juicio, que pintura de esta clase era muy poco importante y esparcida todavía.

Efectivamente, cuando ya florecía el arte de Giotto y cuando la vecina ciudad de Padua se estaba llenando con estupendas composiciones suyas que demuestran considerable anticipo sobre la cultura contemporánea, las raras imágenes sagradas que salieron de aquellos talleres de la cofradía parecen, en verdad, hijas de un arte rudimentario y casi miserable. De ese tiempo podemos ver un Crucifijo sobre el altar llamado del *Capitello,* en San Marcos; otro por el estilo, en el Museo Cívico, que lleva la firma de cierto maestro Angelus, y una Madona en la iglesia de San Juan Evangelista, con esta inscripción: *Franciscus pinsit.* Fuera de estas pobrísimas muestras que preceden de los últimos años del siglo XIII ó primeros del

siguiente, hasta entonces nada tiene Venecia que ofrecernos en materia de pintura.

Simultáneamente con el misticismo gótico medioeval floreció por todas partes el arte pequeño de la miniatura, aplicado á Biblias, misales, devocionarios ú otros libros de oración; y ello no solamente en Italia sino también en los demás países de ultra Alpes. Y dichos trabajos en miniatura adquirieron grande importancia para la evolución artística, porque de esa paciente y primorosa labor de frailes piadosos, que se inspiraban en la tranquilidad de sus claustros, habrían de aprovecharse más tarde artistas de mayor aliento para vastas composiciones pictóricas con que el arte se vanagloría.

Ahora bien, no bastó que las ciudades septentrionales de Italia, y Bolonia especialmente, llevaran las miniaturas á gran perfección para que los venecianos siguieran sus huellas. Trabajáronse, es verdad, algunas miniaturas en su capital; pero ni alcanzan comparable hermosura, ni reproducen por regla general asuntos religiosos, sino que más bien tuvieron por objeto embellecer documentos públicos, como *prommozione* (estatutos ó disposiciones legales) de los dux, ó reglamentos de Cofradías, distinguiéndose en este caso por el primor y lucimiento con que eran dibujadas. Parece que entre los artistas de Venecia no hubiese sido campo propicio para trabajar aquel de las soledades é intimidades del claustro, sino que se les reservaba otro mucho más amplio y diverso

donde pudieran brillar los rayos del sol y la naturaleza desplegar con lucimiento sus atavíos de luz y colorido.

* * *

Avanzaba, entre tanto, el mil trescientos, siglo ya fecundo para las artes italianas, y escasas, sumamente escasas, son las producciones que en el ramo de pintura aparecerán todavía en la ciudad adriática. Aún más, antes que allí veremos como ellas principian en sus vecindades de la Laguna ofreciéndole buenos ejemplos que seguir. En la catedral de San Donato de Murano hallaremos efectivamente el primer monumento pictórico de la comarca, si es que así puedo llamarlo tratándose de objeto de escasa importancia y que tan bien podría clasificarse como perteneciente á la escultura que á la pintura. Me refiero á un bajorelieve de madera donde está pintada la figura episcopal de San Donato, y en la parte inferior con proporciones muy diminutas, las del podestà de Murano, Donato Memmo, y su esposa. No se conoce al autor de esta pintura primitiva; mas gracias á la inscripción que lleva grabada, podemos saber con certeza que la ejecutaron en el año 1310.

Después de tan modestos comienzos vienen durante todo el siglo sucediéndose pequeñas obras pictóricas, algunas de las cuales se conservan el día de hoy y otras andan perdidas. En la sacristía de la

Salute hallamos, por ejemplo, parte de un retablo destinado á la tumba del dux Francisco Dandolo. En el coro de San Marcos, detrás precisamente de la Pala de oro, existe otro retablo de varios compartimientos que pintó el maestro Paolo á mediados de la centuria. Niccolò Semitecolo, quien vivió durante toda la segunda mitad de la misma, es autor de las pinturas que en el duomo de Padua representan la leyenda de San Sebastian. Un tal Catarino, de la Coronación de la Virgen, existente en la Academia de Venecia; Giacomo Alberegno y Niccolò di Piero son autores respectivamente de un Jesús crucificado y de una Madona en aquella misma Academia; al paso que el segundo maestro pintó el fragmento de retablo que existe en el altar de la iglesia dei Miracoli. Y citaré, por último, á Lorenzo Veneziano, cuyos adelantos nos será dado apreciar en la Academia si es que no le hemos visto anteriormente en la galería imperial de Viena.

Las composiciones de todos estos artistas resultan extraordinariamente mediocres y primitivas. Puesto que á la sazón ya era conocida en todas partes la obra genial de Giotto que importaba una revolución en el campo artístico, y puesto que los pintores de la península italiana ya seguían las huellas dejadas por aquél, parece poco comprensible que los de Venecia y sus contornos lagunares se mantuvieran alejados todavía de semejante influencia, prefiriendo seguir más bien los antiguos cánones bizantinos. No

quisieron apartarse completamente del ritualismo severo que presidió en Bizancio á la representación de las sagradas imágenes, si bien ya iremos notando cierta tendencia á aumentar la viveza de expresión y la intensidad del sentimiento religioso. Pero más que todo esto notaremos una cualidad nueva, á la cual se debe probablemente que aquellas otras cualidades se acentuaran; quiero decir, el colorido fresco y robusto, mediante el cual esos artistas, siendo muy primitivos, supieron desde sus primeros pasos interpretar tan fielmente los tintes de la naturaleza. La última circunstancia merece ser advertida y tomada muy en cuenta por el aficionado á estudios artísticos, porque marca con un sello especial desde el primer instante de su existencia á la escuela de pintura veneciana, la cual ya no se privará nunca de ese sello característico.

* * *

Durante el transcurso de la centuria décimo cuarta mucho más adelantados que los de Venecia estaban los pintores de Verona y Padua, ciudades dependientes del dominio de San Marcos y que con aquella mantenían, como es natural, estrechas relaciones de todo género. En la primera trabajaban dos meritorios artistas, Altichiero y Avanzo, continuando y perfeccionando todavía la obra de Giotto, de tal manera que se les reputa precursores del Renacimiento en

la Italia septentrional, á cuya sombra creció y se formó para el arte pictórico otro maestro aún mucho más ilustre, Pisanello de Verona. En la segunda, quiero decir en la ciudad de Padua, enriquecida desde los primeros años de ese siglo por las célebres composiciones que Giotto dejara pintadas en la capilla de los Scrovegni, las cuales hoy causan la admiración de todo el mundo, es bien natural que, dado este poderoso impulso hacia un arte real y perfeccionado, continuaran otros marchando por senda parecida. Aparecieron efectivamente algunos pintores de nota, entre los cuales citaré á Guariento, á quien el gobierno de la República llamó á Venecia para encargarle la pintura del Paraíso en una pared de la Sala del Mayor Consejo. Ejecutóla, en efecto, mas no la conocemos porque un incendio vino á destruírla á fines del siglo XV. Para el mismo sitio pintó doscientos años después Jacopo Tintoretto la tela colosal que vemos ahora decorando la pared principal de dicha sala y que representa asunto idéntico al elegido por el maestro primitivo.

Si por una parte los adelantos de Verona y Padua tenían á la larga que influir en que la pintura netamente veneciana adquiriese mayor progreso, recuperando con poca rapidez el tiempo perdido, por otra parte, de la misma manera que ocurrió con la escultura, habría de hacerse sentir con cierta intensidad la influencia tedesca que, por vía del Trentino y Verona, procedía de las escuelas alemanas de Colonia

y Nuremberg. Dicha influencia no abarcó solamente á las artes sino que también á las costumbres caballerescas; pero como de este asunto no es cuestión ahora, me limitaré á decir que en muchas pinturas venecianas de aquella época y de la que inmediatamente le sigue, obsérvanse con facilidad ciertos caracteres alemanes, así favorables como desfavorables; clasificando entre los segundos la proverbial crudeza del dibujo y la dureza del colorido, y entre los primeros una exactitud realista en las fisonomías que les hace parecer como si fuesen retratos de modelos determinados.

Poca originalidad nos ofrece, por consiguiente, la primitiva escuela veneciana del siglo XIV, que no sea el brillante colorido con que se inició; y además de esa personalidad escasa debo advertir que tampoco abundan las muestras de su actividad, sobretodo cuando comparamos á lo que hacia la misma época venía produciéndose en muchos otros puntos de Italia. Sus cuadros ó retablos de madera, encerrados dentro de cornisas doradas góticas que completan muy harmoniosamente las religiosas escenas, comunican al espectador más devoción que entusiasmo, como que parecen inspirados en sentimientos de piedad bien sincera. Por esta razón sientan mejor en el fondo de algún altar, para lo cual se les destinó, que en las paredes de una Academia ú otra galería de cuadros.

* * *

Pasemos ahora al siglo siguiente, es decir al mil cuatrocientos, y ya veremos como siempre bajo la influencia de maestros extraños, la pintura veneciana va avanzando bien lentamente sin augurar en lo menor aquel desarrollo que cien años más tarde cobraría.

Por el hecho de que la Señoría llamase artistas de afuera para decorar las salas del Palacio ducal debemos comprender demasiado que ni en la ciudad ni en las vecinas islas habría ninguno capaz de emprender semejante tarea. Ahora bien, de la misma manera que en los últimos años del siglo anterior había acudido el padovano Guariento á pintar su composición del Paraíso para la sala del Mayor Consejo, así también en el primer tercio del siglo XV acudieron dos maestros ya célebres en Italia, Gentile da Fabriano, de la escuela umbra, y el veronés Pisanello á seguir decorando con pinturas las diversas salas del Palacio ducal. Y fueron estos maestros precisamente quienes echaron en Venecia los fundamentos de una pintura seria y científica que por fin se apartase de los modelos bizantinos, cobrando vuelo para descubrir más amplios horizontes. Debido á los incendios en aquel Palacio no se nos permite desgraciadamente examinar la obra de esos ilustres maestros del mil cuatrocientos que ya en otras partes de Italia hemos apreciado como se merecen; pero de seguro que fué bien importante y trascendental si nos atene-

mos á las noticias que de ella subsisten y á los resultados que trajo consigo, desarrollando mucho el arte pictórico en la ciudad donde la ejecutaron.

Jacobello del Fiore. Coronación de la Virgen. (Academia)

En efecto, con algunos años de diferencia, observaremos no poco progreso entre las obras pertenecientes al siglo XIV que ya cité y algunas del siglo XV que pueden verse, así en la Academia de Venecia como en varias iglesias de la misma ciudad. Antonio Vivarini, llamado *de Murano* por pertenecer á dicha

isla y tener en ella su estudio de trabajo, consiguió levantarse á considerable altura sobre los pintores que le precedieron; de tal suerte que ha merecido el título de verdadero fundador de la escuela veneciana. Apreciaremos su talento en varias pinturas, algunas de las cuales trabajó solo y otras en compañía de un maestro alemán de la escuela de Colonia, Juan de Alemania. Pertenece á la primera categoría una bellísima Madona con el Niño en sus brazos, dulce de expresión y rica en vestiduras y accesorios, que está en la capilla del Oro en San Zacarías; y á la segunda una Coronación de la Virgen que veremos en la Academia. Revélase patentemente en esta última el caracter teutón ó flamenco primitivo, con fisonomías duramente acentuadas y grande afición á los detalles, ambos rasgos característicos que nunca demostraron los artistas italianos.

Unos cuantos años antes que cobrase importancia la escuela de Vivarini, de donde salieron los primeros insignes maestros del arte, otros dos pintores se estaban distinguiendo á la sazón: Jacobello del Fiore y Fra Antonio da Negroponte, y sus obras se nos imponen cuando estudiamos la historia de la pintura. El primero es autor de una tabla harto importante en cuanto á dimensiones y número de figuras, acaso la más importante que un veneciano hubiese trabajado hasta esa fecha, y representa la Coronación de la Virgen. Hemos visto que tal asunto fué favorito para los pintores primitivos; mas el cuadro de Jaco-

bello, por el estilo de ciertas composiciones de Giotto, y no muy distante en concepción de lo que pronto harían algunos místicos toscanos, aventaja á todo lo que le precedió, así en concepto como en la manera de ponerlo en práctica.

* * *

Fra Antonio da Negroponte nos dejó en su cuadro de la capilla Morosini en San Alvise (iglesia demasiado poco atendida por los extranjeros), una muestra hermosísima de los albores del Renacimiento, dulce, sentida, llena de sentimiento místico, y, cosa extraña en el arte veneciano de la época, graciosa en extremo y hasta elegante. Estas últimas condiciones nos toman muy de sorpresa, patentizando en su autor una disposición prematura hacia el arte decorativo que se descubre sobradamente en la riqueza y harmonía de los accesorios puestos allí para prestar mayor realce á la escena capital. El asunto de dicho cuadro de altar es el siguiente. La Virgen aparece sentada en un trono de grande importancia arquitectónica, contemplando, ó adorando más bien, al Niño que se recuesta sobre sus rodillas. Un angel sostiene el rico manto de brocado y oro en que aquella va envuelta, mientras que á su izquierda otros dos ángeles, arrodillados como el primero, la contemplan en adoración. El trono sobre el cual está sentada Maria resulta tan rico en líneas arquitectónicas como en

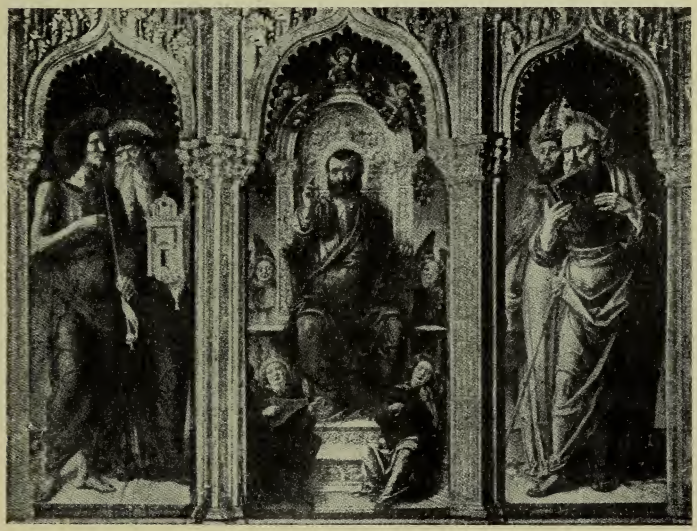
Fra Antonio da Negroponte. Virgen en el trono
(San Francisco de la Viña)

motivos decorativos, destacándose de un rosal florido y llevando encima un arco de frutas y flores que lo engalanan. Por entre las nubes hace aparición el Padre Eterno en actitud de bendecir á los personajes de abajo; mas esta parte, que recuerda las concepciones de Rafael en las Loggias vaticanas, fué agregada posteriormente y nada tiene de primitivo. La tabla de Fra Antonio descuella dentro de su ascetismo por una gracia suprema, comparable á las más esbeltas composiciones del arte toscano, manifestándonos á su turno uno bien adelantado y que poco tendría que envidiarle.

Entre tanto avanzaban los años y con ellos rápidamente el desenvolvimiento del arte pictórico en todos los centros de cultura italiana. Hasta aquí, sea en la escuela de Murano que fundó Antonio Vivarini, sea en la de Jacopo Bellini dentro de Venecia misma, predominaban influencias de nacionalidad exterior; pero estos ejemplos é influencias estaban llamados á determinar un movimiento artístico tan considerable que antes de mucho tiempo la ciudad de los Dux, tan rica en monumentos de otro orden, recuperaría en materia pictórica su gran retardo conquistándose una preponderante situación del mismo modo que en arquitectura.

Coincidió con todo esto la circunstancia de que un maestro siciliano, conocido en la historia del arte con el nombre de Antonello da Messina, trajese á Venecia desde Flandes el nuevo procedimiento de

pintura al óleo que había inventado en Bruges Juan van Eyck. Como en cierta ocasión le sorprendiera mucho la vista de una tabla flamenca que había llegado á manos del rey Alfonso de Nápoles, admirando la viveza de los colores y la perfección con que se unían los tonos, lo cual en Italia era novedad, Antonello no pudo resistir á la tentación de marcharse á Bruges en busca del secreto para aprender también



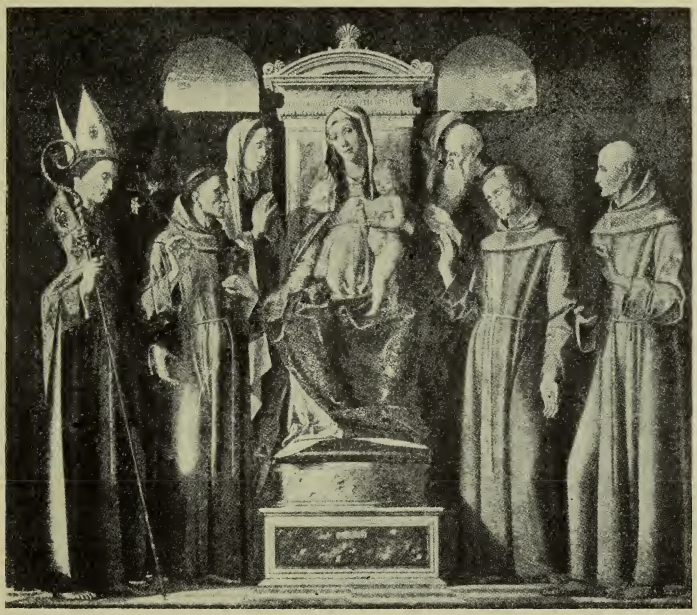
Bartolomeo Vivarini. Tríptico de San Marcos
(Iglesia de Frari)

él la preparación de tales colores. Y así lo hizo efectivamente. Valiéndose de maña bien habilidosa, el emprendedor artista siciliano obtuvo del flamenco cuanto deseaba conocer, y luego después se trajo á

Italia el invento utilísimo, propagándolo antes que en cualquiera parte en Venecia, ciudad que con anterioridad tenía adoptada para su residencia. Bien se comprende que la difusión de los colores de aceite estuviese llamada á prestar muy especiales servicios á la nueva escuela veneciana, la cual se iniciaba así distinguiéndose por la precisa cualidad del colorido.

Precursores del movimiento artístico á que tanto contribuyeron los padovanos Squarcione y Andrés Mantegna por una parte, y por otra los primitivos maestros de Flandes y Alemania, fueron en Venecia los dos Vivarini, parientes de Antonio, y Jacopo Bellini, padre de dos artistas que pronto hemos de ver adquiriendo originalidad y personalidad para la escuela patria. Bartolomeo y Alvise Vivarini trabajaron diversos cuadros religiosos donde los personajes se muestran más humanos y reales. Las Madonas del primero de ambos, que podemos ver en la iglesia de San Giovanni in Bragora y en la Academia, son mujeres verdaderamente y no simples concepciones del arte formal y ritualista que hasta entonces venía dominando. Ternura y sentimiento maternal, he ahí lo que revelan sus fisonomías, atrayendo, por consiguiente, con doble encanto, el del ideal religioso sinceramente interpretado, y el de la simpatía que producen las formas humanas y los sentimientos femeninos expresados con vigor intenso y excepcional. Los cuadros de Alvise, mucho menos vigorosos en su expresión, conmueven menos por

esta causa, pero no dejan de atraer por otras cualidades, como son la dulzura y afectos que les distinguen.



Alvise Vivarini. Madona con Santos. (Academia)

Las obras de Carlo Crivelli, otro artista contemporáneo, resiéntense más que las anteriores de influencia alemana que tan ostensible se había hecho en Venecia á consecuencia del continuo contacto con las ciudades de Baviera y el Rin. Además de ese contacto por razones de orden comercial es sabido que maestro de la talla de Alberto Durer residió

algún tiempo en la capital del Adriático, y siendo así nada tiene de particular que ciertos artistas se sintieran arrastrados por su talento y se pusiesen á imitarlo. De aquí proviene una marcada afinidad entre la primitiva escuela veneciana y las del Norte, mientras no llegase el momento de crear una propia y original.

A este período con que concluyen la Edad Media y la pintura veneciana primitiva pertenece en último término Jacopo Bellini, artista mucho más conocido en la historia de la pintura por ser padre de otros dos quienes pronto adquirieron harto mayor renombre que todos sus antecesores, que por las mismas obras ejecutadas por él, muchas de las cuales se han extraviado. Discípulo del umbro Gentile da Fabriano, dedicóse desde muy joven á estudiar no solamente el sistema científico de este maestro, sino también las artes clásicas antiguas. Luego después, como le acompañase á Florencia, tuvo ocasión de perfeccionar allí los nuevos métodos de pintura y dibujo á la vista de cuanto el Renacimiento toscano á la sazón podía ofrecerle por modelo. De regreso al Norte trabajó en varias ciudades, relacionándose en Padua con Donatello y con Mantegna, en quienes encontró poderoso estímulo para consagrarse á un estudio profundo del dibujo humano, según lo había interpretado la escultura clásica, y tal como también estaban interpretándolo ya los maestros del Renacimiento que se inspiraban en aquella.

Resultado de todo esto fué que del estudio de Jacopo Bellini, donde se formaron sus dos hijos Gentile y Giovanni, y muy cerca del cual se hallaba el mismo Mantegna por haberse casado con su tercera hija Nicolosia, salieran las primeras obras verdaderamente importantes de la escuela de Venecia, y que ésta cobrase desde entonces una absoluta y completa personalidad. Llegando á este punto podemos decir con propiedad que la Edad Media tocaba á su fin. Las tradiciones bizantinas y las influencias alemanas desaparecieron como por encanto; y junto con ellas también se hicieron á un lado los ejemplos de cuantos pintores ascéticos no habían tenido otro objetivo en el cumplimiento de su misión que representaciones, á veces frías, á veces expresivas y mejor sentidas, de una piedad candorosa y tradicional. Del estudio de Jacopo Bellini salieron artistas que al abrir nuevas sendas para la actividad de ciertos ingenios, prepararon el campo para que éstos participasen de la grandeza patria, incorporándose á la vida pública del Estado, dedicándose á exaltar sus glorias, á recordar los grandes sucesos históricos que daban lustre á Venecia, y prestando, en una palabra, sus talentos al servicio de la ilustre ciudad que entusiastamente glorificaban y embellecían.

Basta con lo dicho para que se comprenda cuán excepcional importancia no ha de revestir este momento en la historia del arte veneciano. De limitado en sus fines y estrecho que era, parece que súbita-

mente se le hubieran entreabierto horizontes no sospechados con anterioridad. Como desperezando de sueño largo y tranquilo, la pintura se levantó un día á una realidad nueva y desconocida, lanzándose con sin igual ardor á esta misión que le se ponía por delante. En efecto, la grandeza de Venecia llenaba de legítimo orgullo á todos sus ciudadanos; las riquezas acumuladas por el comercio abrían la puerta de un incomparable esplendor; las artes, las industrias, el fausto en el vivir, todo prosperaba y crecía á medida del desarrollo nacional. Sobraban, pues, los estímulos para cualesquiera iniciativas del ingenio, y no era posible ciertamente que sólo los pintores hubiesen permanecido rehacios á este grande impulso y á este movimiento incontrastable. Y de como no quedaron rehacios, sino que antes bien se pusieron á la cabeza del movimiento con vigor y talento extraordinarios, ya nos tocará convencernos en seguida.

* * *

Voy á dedicar este párrafo á los dos ilustres maestros que ocuparon con su actividad la segunda mitad del siglo XV, quiero decir Gentile y Giovanni Bellini, poniendo fin á la pintura primitiva y encabezando, como ya se ha visto, la importantísima escuela del Renacimiento veneciano.

Nacidos ambos hermanos entre 1425 y 1430 (la fecha no se conserva con exactitud), el mayor de los

dos recibió el mismo nombre de aquel maestro y amigo de su padre citado hace poco, Gentile da Fabriano, á cuyas lecciones y amistad tanto debía Jacopo Bellini, así en el arte como en la suerte de su vida. Desde muy temprano dedicáronse á cultivar la pintura en el propio estudio del padre, sin tener nunca más maestro que él ni otro consejero que les guiase en su carrera. Y fué tanta la harmonía que reinaba entre los tres, y tanto el recíproco estímulo para adelantar de día en día, que Jacopo no tuvo otra preocupación que aquella de que sus hijos le sobrepujaran en habilidad; y cada uno de éstos á su vez se empeñaba por que el otro le aventajase en cualidades, sin tomar en cuenta para nada rivalidades y celos tan comunes al oficio. « Los dos Bellini, dice Ridolfi, si bien es cierto que vivía cada uno de su propio trabajo, tuviéronse en tanta recíproca reverencia, que siempre el uno se reconocía inferior al otro con el fin de celebrarlo. »

El talento de estos nuevos pintores se dió á conocer en Venecia con mucha rapidez, cundiendo su renombre hasta tal extremo que su estudio fué convertido en centro de visitas y objeto de curiosidad para todos los aficionados y gente elegante de la capital. De todas partes llegaban encargos de nuevos cuadros: religiosos y místicos para iglesias y conventos; retratos de patricios y magistrados, que desde entonces comenzaban á aficionarse á ver reproducidas sus imágenes sobre la tela; composiciones históricas

para decorar el Palacio ducal. Si el artista posee talento y si la fama se encarga de pregonarlo ya su carrera está asegurada, pues la moda hará lo demás. Tuvieron los hermanos Bellini la suerte de aparecer en un momento cuando el esplendor veneciano había menester de algo más que pintores exclusivamente ascéticos, y acaso tanto por oportunidad como por vocación necesitaron prestarse á satisfacer las exigencias de la época.

Hasta entonces se conocía muy poco el género de los retratos y casi me atrevería á decir que ellos tuvieron origen en estos maestros. Pintó Giovanni el del dux Pietro Loredano y algunos otros que sorprendieron inmensamente, entusiasmando á cuantos les veían, como nos entusiasman hoy. Habríase creído imposible reproducir la figura humana con tanta verdad y exactitud; y por esta razón, junto con ver los demás patricios aquellos retratos, ya se explica que también deseasen tener pintados los suyos, y sin pérdida de tiempo los encargaran al artista. Mérito, y muy grande, de éste es haber creado, ó siquiera dado tanta importancia á un género de pintura que practicándose apenas en Italia y poquísimo también en Alemania y Flandes, adquirió en seguida muchísimo vuelo.

No se crea, sin embargo, que la pintura religiosa fuese descuidada por Giovanni Bellini, en quien me ocuparé primeramente y con preferencia á Gentile su hermano mayor, por haberle superado en talento y en el valor de sus obras. Muy lejos de eso. Dicha

pintura religiosa alcanzó con Giovanni al cenit de su belleza, toda vez que á la ascética inspiración de sus predecesores en el arte supo agregar la perfección de las formas, una corrección completa del dibujo y una admirable y poética harmonía en el conjunto de las composiciones.

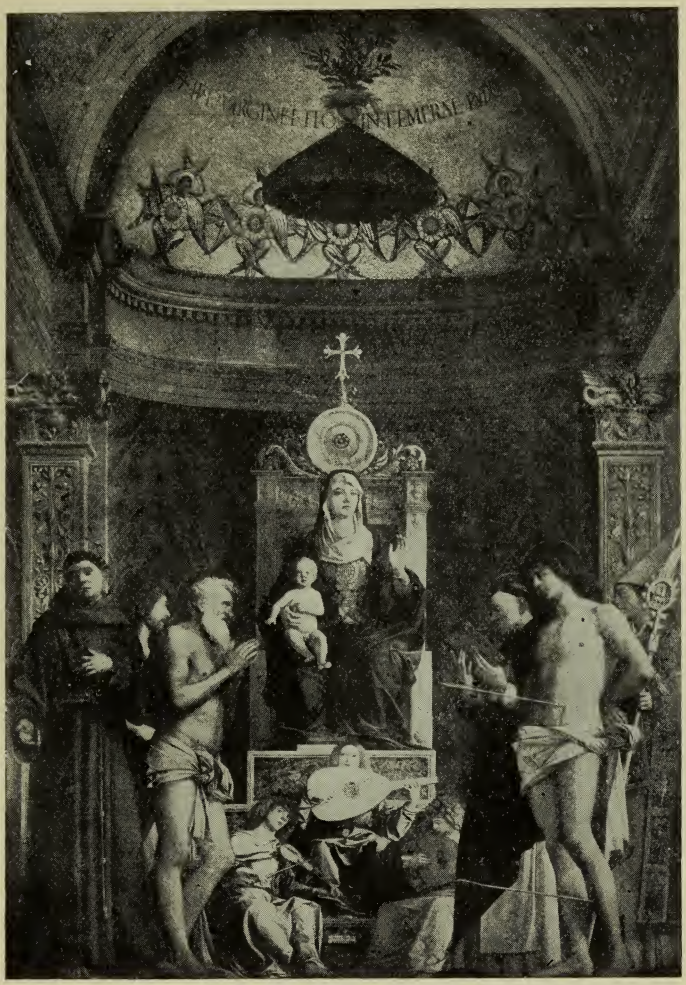
No se verifican las evoluciones de una manera violenta y repentina, ni pueden tampoco los innovadores de cualquier sistema, so pena de fracaso en los ideales que persiguen, pasar bruscamente de un sistema á otro ó de una á otra costumbre rompiendo toda solución de continuidad. No veo razón para que dejemos de aplicar dicha regla en materia de artes del mismo modo que en lo demás, y acaso debería aplicarse con mayor estrictez todavía, por cuanto el artista carece de independencia respecto de los individuos llamados á apreciarlo y juzgarlo, siendo su obra casi siempre reflejo y resultante de un estado de ánimo general.

Digo lo anterior á propósito de la pintura religiosa y del sentimiento místico que revelaron los pintores venecianos. Giovanni Bellini es aquél precisamente que cierra la cadena de dichos pintores, como si desempeñase el papel de eslabón entre dos épocas, entre dos ideales, entre dos tendencias, la una mística y la otra profana, una modesta y la otra faustosa, una espiritualista y la otra llena de sensualismo. No se nos oculta que en esa época la sociedad veneciana estaba profundamente conmovida desde su base, y

que ya inmediatamente después el arte se encargará de modificarse á su turno por ser espejo de la sociedad; pero, entre tanto, la misión de Bellini consistió en mantener un pie en el mundo antiguo y otro en el nuevo; en dar una mirada al pasado y otra al porvenir que se presentaba brillante; en no olvidar las tradiciones dulces y simpáticas para revestirse únicamente de vestiduras nuevas por muy atrayentes que se le ofrecieran.

Siendo así bien se comprenderá como el ascetismo artístico conservaba en Bellini un elocuente defensor y un fidelísimo intérprete. Junto con ser el último fué el más ilustre de todos. En efecto, si en Venecia jamás hubo pintor que alcanzara inspiración religiosa parecida á la suya, tampoco abundan en Italia entera maestros del primer Renacimiento que sean dignos de comparársele, ni menos que le superen. A los méritos de cualesquiera otras escuelas, á la unción religiosa de otros espíritus, á la dulzura de otras expresiones Bellini reune la incomparable viveza y frescura del colorido veneciano, el cual presta vida real á las figuras pintadas atrayéndonos como cualidad predominante.

El cronista Marin Sanudo llamábale sin escrúpulos « el más excelente pintor de Italia, » y exagerado ó no el concepto de su compatriota, el hecho es que tendremos que admirar en él á uno de los mayores artistas que esta tierra fecunda produjese. La cualidad que en sus obras me sorprende más es una



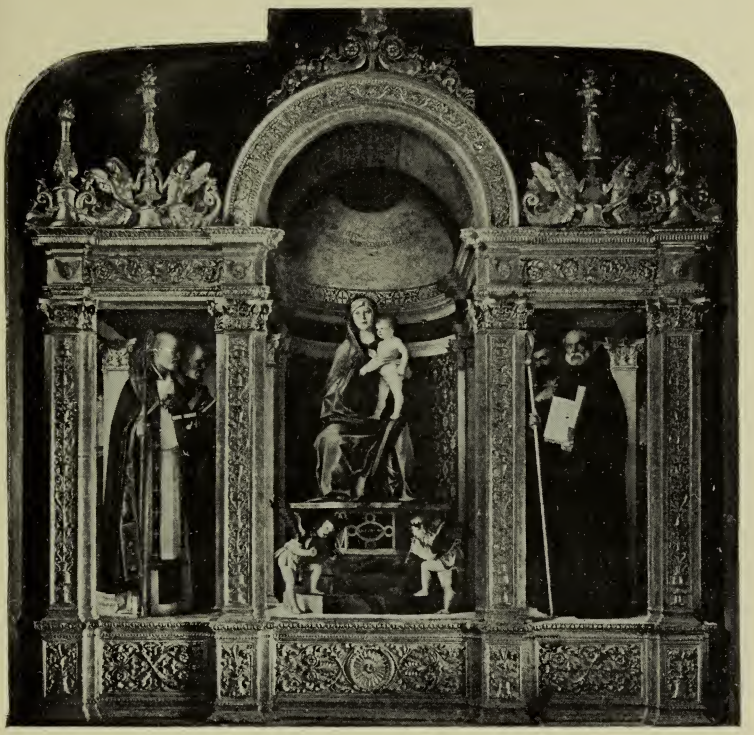
Giovanni Bellini. Madona con San Job y otros Santos. (Academia)

suprema harmonía, un supremo equilibrio entre la concepción y el modo de ejecutarla. Reposo, tran-

quilidad, bienandanza revelan las figuras que pintó, y si no fuesen verdaderamente realistas por la precisión del dibujo y la energía del color nos darían la ilusión de una belleza visionaria. Sus Madonas parecen mujeres absolutamente superiores, bien sean plácidas ó serias, tímidas ó tristes; sus santos, admirablemente dibujados y expresivos, decoran las celestes escenas; sus ángeles, candorosos y simpáticos, con los instrumentos de cuerda que llevan en la mano dan la nota musical y harmoniosa en medio de la general sinfonía de aquellas deliciosas composiciones.

Giovanni Bellini produjo cuadros religiosos y de altar en mucha abundancia. Para la iglesia de San Giobbe pintó una gran tabla, que hoy está en la Academia, donde figuran la Madona en el trono acompañada por San Job y San Sebastián, ambos desnudos, y por varios otros santos, y en cuya parte de abajo tres angelillos tocan el violin y la guzla llenos de graciosa inspiración. Para la de Santa Maria dei Frari, en cuya sacristía lo vemos hoy, hizo el famoso tríptico que muchos reputan como su obra maestra. Dentro de un marco riquísimo que continúa la decoración arquitectónica del fondo de la pintura, está en el centro la Madona sujetando al Niño sobre sus rodillas. La figura de la Virgen, grave y severa, refleja más que los halagos de una madre aquella preocupación que debió sentir en todo instante por la sublimidad de su encargo. Sobre las gradas del pedestal apóyanse llenos de confianza dos angelillos

bien pequeñitos en actitud de solazar con el concierto musical de sus instrumentos á la pareja divina. En uno y otro brazo del tríptico van figuras de santos,



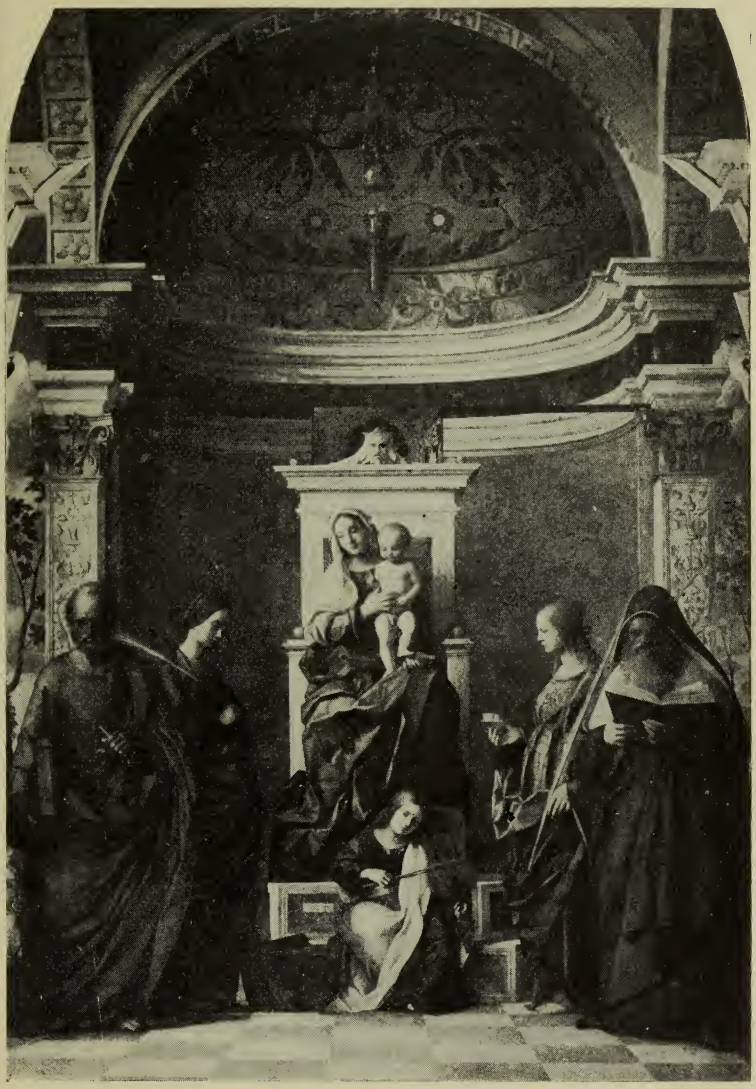
Giovanni Belliui. Tríptico en la iglesia de Frari

quedando á la izquierda San Nicolás con San Agustín, y á la derecha San Benito con San Bernardino, y todos ellos pintados con rara perfección de pormenores. Este tríptico de Giovanni Bellini, hermosísimo por todos conceptos y místicamente inspirado en cuanto

á pensamiento religioso, es, á mi juicio, el verdadero tipo de cuadro de altar, resultando extraño que se produjera semejante pintura devota precisamente en los momentos cuando los ideales de devoción iban á decaer, cediendo el paso á tendencias bien poco inspiradas en móviles de ese linaje. Ello confirma según observaba hace algunos momentos, que las evoluciones del pensamiento y del arte se desarrollan de una manera paulatina, no faltando nunca para realizarlas ingenios cuya misión consiste en unir dos épocas y dos ideales.

Pero son tantas las obras de Bellini en el mismo ramo del arte religioso que no acabaría de enumerarlas, como quiera que existen no solamente en las iglesias y Academia de Venecia sino también esparcidas por Italia y por Europa entera. Imposible, sin embargo, que no recuerde, además de aquella tabla en la sacristía de la iglesia dei Frari, otra escasamente menos famosa y no menos atrayente á gusto mío, que encontraremos en la de San Zacarías.

No se trata allí de tríptico como en el caso anterior, sino de composición unida dentro de un hermoso ábside arquitectónico. Por sentarse la Madona en el trono que se destaca de un ábside monumental, la escena nos trae inmediatamente á la memoria el fondo de alguna iglesia, y este detalle sienta muy bien á la reunión de tales personajes. Estos constituyen un grupo mucho más humano que el anteriormente examinado, bien que sean del mismo modo



Giovanni Bellini. Madona con el Niño en el trono
(Iglesia de San Zacarías)

personajes celestes. Las fisonomías de la Madona y del Niño divino respiran un aire de bondad y afabilidad que no les habíamos advertido en el tríptico de Frari, el cual acaso se resentiría de cierto formalismo antiguo de que ya el artista, cuando ejecutó la tabla para San Zacarías, venía despojándose. Por esta razón, si Giovanni dió señales en esta última de ser menos ritualista y se preocupó menos de representarnos á la Madona como visión hierática, por la inversa, puso en ejercicio otras cualidades de grande artista, que por ser más humanas resultaron más simpáticas todavía. Parece que hubiera buscado, y los obtuvo, resultados que atrajesen y agradasen al espectador valiéndose del maravilloso poder harmónico de sus facultades.

La Virgen, sentada sobre un trono presenta con complacencia maternal su hijo divino á los personajes que están en torno suyo y á cuantos acudan para contemplarlo. El niño Jesús es una creatura encantadora llena de realismo y naturalidad. Las santas mujeres, á uno y otro lado del trono, aparecen candorosas y discretas, atreviéndose apenas á alzar sus ojos en frente de la visión que se les pone por delante, y acompañando con actitud humilde y muy devota á Jesús y á la Virgen. Los dos santos del primer plano, San Pedro y San Gerónimo, como si fuesen guardianes de aquellos, quedan de pie severos y preocupados ante la solemnidad del espectáculo. En último término un angel músico, de aquellos

que nunca omitió Bellini para festejar con sus melodías á los celestes personajes, figura también allí sentado en las gradas del trono con su habitual serenidad.

No habré menester de mayores descripciones ni citación de otras pinturas religiosas para que quede bien establecido el especial encanto que rodea á las obras ascéticas de Giovanni Bellini. Por mucho que pintase, abarcando géneros bien diversos para satisfacer el gusto naciente, en ningún ramo descolló el maestro veneciano de manera comparable al religioso. La Edad Media, mística y devota, se despedía brillantemente con él dejándonos un recuerdo de tal ternura en sentimientos íntimos, de tal dulzura en la expresión de sus ideales, de una harmonía tan intensa entre la creencia y el arte, que pronto tendremos que echar de menos dichas atrayentes cualidades, las cuales no habrían de ser reemplazadas á pesar del genio de muchos artistas sucesivos.

Que los sentimientos religiosos del maestro fueran sinceros es cosa que no admite duda. De otra manera su obra pictórica habría resultado menos inspirada, y tampoco se habría encargado él mismo de dejarnos una leyenda, á guisa de profesión de fe, sobre el trono de la Virgen en el tríptico de Frari. *Ianua certi poli, duc mentem, dirige vitam, quae peragam comissa tuae sint omnia curae:* he aquí el rótulo que grabó sobre aquel trono dándonos á entender con él cómo sentía.

No prueba lo contrario la circunstancia de que muchas de sus obras fuesen inspiradas por ideales absolutamente diversos, como aquellas que representan cortesanas á la moda y bellezas mundanas de su tiempo, tan celebradas por el entusiasta Pietro Bembo. Verdad es todavía que, inducido por sus propios discípulos, llegó mucho más lejos en los temas sensuales pintando escenas mitológicas de bacantes ebrias y prostituídas para las paredes del Palacio. Pero todo esto constituye la excepción, y parece indudable que al pintar tales asuntos lo hacía menos por entusiasmo y opción personal que por exigencias incontrastables del medio en que se desarrollaba su existencia.

Para que podamos suponerlo así nos autoriza el caso citado por sus biógrafos y que referiré á continuación. Habiéndole encomendado la marquesa de Este Gonzaga la pintura de una gran tela que representase *una historia o fabula antiqua* con la cual deseaba poner término á la decoración de la sala de fiestas en su palacio de Mantua, donde ya habían trabajado los más ilustres maestros contemporáneos, aquella dama nunca pudo obtener, á despecho de la actividad de sus agentes, que Bellini pusiese manos á una obra que con tanta exigencia le pedían. Disculpábase á veces el artista con que le sería penoso ver colocada una pintura suya en competencia con otra de su cuñado Andrea Mantegna, y otras veces echaba la culpa á sus tareas artísticas abrumadoras. En balde la propia Señoría de Mantua interpuso sus influjos,

y en balde también la noble señora daba muestras una y otra vez de mal humor por el rechazo. Llegó un momento, en Agosto de 1502, cuando su agente Lorenzo de Pavia le escribía á propósito del encargo de esta manera: « Acerca del cuadro que debe pintar Giovanni Bellini, resulta que nada absolutamente ha hecho hasta ahora, y no porque M. Michele y yo hayamos dejado de solicitarlo; mas siempre pensé que nunca lo haría... él no es hombre para pintar historias, y aunque dé palabra de hacerlo nada hará. Buscando manera de conseguirlo me valí de cierto amigo poeta, hombre inteligente, y así lo rogué que buscase alguna historia facil como asunto para dicho cuadro... pero me parece que en realidad Bellini no lo pinta porque no quiere » (1).

El hecho fué que la marquesa de Mantua, en vez de la pintura mitológica y pagana que deseaba, tuvo que contentarse con una religiosa que le mandó Bellini tres años después, representando el Pesebre con el Niño Dios, la Virgen, San José, San Juan Bautista y diversos animales al rededor. Es curiosa la carta de excusa con que el maestro anuncia la próxima remesa del cuadro, y en ella, á continuación de ciertas expresiones muy humildes y corteses que justifican su retardo, agrega estas palabras: *pregando el Signor nostro Dio che se in longezza de tempo non ho cusì satisfacto alla prefata S. V. como era de mente de*

(1) Gaye, Cartegg. ined. d'art., Firenze, MDCCCXL.

quella: saltim in essa opera rimanga contenta: la quale però se non cussì satisfacesse ala immensa sapientia, e praticha le l'antenderan la S. V. lo attribuischa alla tenuità del debel saper mio; ala quale humilter mi ricomando, et offerischo... A lo cual respondió la marquesa diciendo que ya había olvidado todos los anteriores fastidios, y después dice: *s'el quadro de la pictura che aveti facto corresponde alla fama vostra, come speramo, resteremo satisfate de vui* (1).

Esta fama á que se refiere la noble mantuana es precisamente la causa de que Bellini se viese obligado en ciertos casos á separarse de sus asuntos favoritos. El primor con que pintaba los retratos fué razón para que le buscasen con ahinco patricios y patricias y para que el dux le encomendase, en compañía de su hermano, el encargo de pintar algunos medallones con efigies ducales para la sala del Mayor Consejo, así como más tarde otras decoraciones de orden histórico y profano destinadas á decorar el mismo Palacio.

* * *

Hasta aquí no he dicho una palabra de aquel hermano de Giovanni, compañero inseparable de su infancia en el paterno estudio, con el cual siempre mantuvo las relaciones más íntimas y cordiales. Llega, pues, la oportunidad de que dediquemos algunos pá-

(1) Gaye, Cartegg. ined. d'art., Firenze, MDCCCXL.

rrafos á Gentile Bellini quien con ser el mayor de ambos artistas, queda en segundo término á los ojos de la posteridad, como quiera que su obra pictórica, por interesante que nos parezca, está muy lejos de equipararse á la de su hermano, así en belleza como en perfección.

Nada más diferente que la vocación de uno y otro. Si Giovanni, según ya lo dije, jamás perdió de vista el pasado tradicional, Gentile, en cambio, aparece con su talento informado por el medio ambiente veneciano. No encontraremos en él ni sentimiento recojido, ni pensamientos íntimos, ni aquella poesía inexplicable de un alma verdaderamente artista, sino la simple imagen de cosas exteriores y habituales en la vida ordinaria. No pintará Gentile esas Madonas dulces y solemnes, ni esos santos devotos, sino que buscará asunto para sus composiciones en la existencia veneciana que le rodea, en el espectáculo corriente y pintoresco de la ilustre ciudad y en sus fiestas y solemnes celebraciones. Fué, pues, el retratista de su tiempo, papel en el cual con mayor dedicación había de seguirle Carpaccio, según pronto veremos; fué ilustrador de Venecia, activo, minucioso, desapasionado, á quien cupo pintar escenas nacionales. De aquí que sus pinturas, conjuntamente con el mérito artístico, resulten eminentemente documentales y llamadas á servir en la actualidad á estudio de costumbres, trajes, episodios y hasta de topografía, que de otra suerte sería bien dificil averiguar á tanta distancia.

Consérvanse en la Academia sus dos trabajos transcendentales de esta índole: la Procesión en la Plaza de San Marcos, y el Milagro de la Santa Cruz (1). Quienquiera estudie la historia de Venecia en el siglo XV necesita consultarlos, no tanto por la belleza artística que puedan encerrar, cuanto por aquel caracter documental á que acabo de referirme. Según su título lo indica, el primero de los dos desarrolla en una inmensa tela la procesión solemne de las reliquias de San Marcos en la Plaza del mismo nombre. Al fondo aparece la basílica con su *campanile;* al lado de éste el edificio de un hospital fundado por Pietro Orseolo, que echaron abajo con el objeto de fabricar las Procuradurías Nuevas en el siguiente siglo, y que á no ser por esta ilustración de Bellini habría quedado olvidado en cuanto á sus formas; á la izquierda toda la extensión de las Procuradurías Viejas; y dando vuelta en torno de la extensa Plaza innumerables personajes eclesiásticos y civiles tomando parte en el cortejo solemne, cuyo centro, con el palio y oficiantes que cargan las reliquias de San Marcos, queda justamente en el primer plano y al frente del espectador. Por la pintura de Bellini nos será dado conocer los trajes que llevaban en esa época prelados, clero y magistrados de la República, constituyendo así, lo repito, un monumento precioso para la historia

(1) Los grabados de ambos cuadros quedan en las páginas 113 y 206 del primer volumen de esta obra.

de Venecia, de la misma manera que son preciosos bajo esa faz los cuadros posteriores más abundantes y variados de Carpaccio donde se nos revelará toda la actividad veneciana á principios de la Edad Moderna.

La composición del Milagro de la Cruz es, á mi parecer, menos interesante que la anteriormente citada, pues si bien es cierto que ofrece valor pintoresco ó descriptivo, la parte artística escasea de belleza, abundando, por el contrario, detalles nimios tendentes á perjudicar la escena principal del cuadro.

Antes de que Gentile Bellini pintase estos dos enormes cuadros que le han valido tanto renombre, ocurrió en su vida de artista un episodio ó aventura que ciertamente merece recordarse. Como el sultán Mahomet II hubiese visto un bellísimo retrato pintado por Giovanni, que llevó á Constantinopla un embajador suyo, junto con admirar la obra y el autor, entráronle vehementes deseos de hacerse un retrato por tan ilustre artista. Y lo deseaba tanto que no hubo de conformarse hasta no escribir á la Señoría veneciana rogándole que enviase á Constantinopla por algún tiempo á dicho pintor á fin de encomendarle su retrato, bien que ello no estuviese muy de acuerdo con las leyes de Mahoma. La histórica anécdota ha sido referida por cuanto escritor ó biógrafo se ocupara sobre pintores venecianos; y en cuanto á mí que tengo muchas fuentes de donde recogerla, tomaré los datos en una de las más antiguas, esto es, en la historia de Giorgio Vasari.

A la demanda del Gran Señor no pareció oportuno negarse; pero advirtiendo el Senado que Giovanni estaba ya viejo (aunque Gentile lo estaba más) para soportar las fatigas de tan penoso viaje, y sobretodo que haría gran falta en su patria, donde á la sazón trabajaba decoraciones murales en el Palacio, no quiso mandarle á él sino á Gentile en su lugar, bien seguro que éste desempeñaría el cometido con igual acierto que su hermano menor. Preparado Gentile con toda rapidez para el viaje á la corte otomana, embarcóse en la galera que le habían dispuesto, llegando sano y salvo á Constantinopla y siendo presentado luego después al sultán por el *balio* de Venecia.

Como si se tratara de un personaje extraordinario Mahomet llenó al artista de halagos y caricias, y mayores fueron ellas todavía cuando éste le hubo ofrecido una bella pintura que, al decir del monarca, no podía ser obra de mano mortal, por cuanto el hombre carece de poder divino para expresar de una manera tan viva las cosas de la naturaleza. Desempeñando su objetivo no tardó mucho Gentile en retratar á Mahomet, y lo hizo tan admirablemente que todos en la corte creyeron se tratase de un milagro sobrenatural. Mas para poner á nueva prueba su talento preguntóle el sultán si tendría ánimos para retratarse á sí mismo, y como quiera que el artista dijese que sí, le ordenó hacerlo sin pérdida de momento. Tampoco pasaron muchos días sin que Gentile llevase á la presencia imperial su propio retrato

el cual causó mayor asombro á Mahomet, c nvenciéndole que aquel hombre algo tenía de sobrenatural ó divino.

Si no hubieran sido los temores del sultán de que sus cortesanos murmurasen, puesto que las leyes musulmanas se oponían al ejercicio del arte pictórico, es bien seguro que jamás habría dejado que Gentile se ausentara de su corte; pero, dadas las severidades de su creencia, tuvo que contentarse con colmarlo de favores y ofrecimientos antes de verlo partir. El artista no solicitó otra cosa que una carta del Gran Turco para la Señoría veneciana en la cual aquél encomiara sus servicios y su talento; pero á la despedida obtuvo el título de caballero junto con varios regalos que trajo consigo á Venecia.

En esta ciudad fué recibido con mucho entusiasmo por el brillante acierto de su misión artística, y continuó rodeado de las mismas consideraciones que el otro hermano hasta que le tocara morir en una edad muy avanzada. Le sepultaron con grandes honores en la iglesia de los Santos Juan y Pablo, y ello tuvo lugar el año 1501.

Pocos años más que el hermano mayor duró Giovanni, á quien vimos enviando un cuadro á la marquesa de Mantua en 1504; y desaparecido también éste del mundo de los vivos, puso fin á su importantísima carrera artística de todo un siglo la familia de los Bellini, ilustre por muchos títulos, con sus tres pintores, el último de los cuales resultó mucho más

ilustre que los otros dos, así por la obra que legó á su patria, como por haber formado al rededor suyo dos grandes ingenios que estudiaremos un poco más tarde, quiero decir Tiziano Vecellio y Giorgione de Castelfranco.

* * *

Hemos llegado á un momento de la historia veneciana en que, alcanzando la República el máximum de su poderío, procuró la cooperación de todo el talento é ingenio nacional para celebrar ese poderío. El arte pictórico quedó entregado por entero al servicio de dichos propósitos con extraordinario vigor y actividad extraordinaria. Las hazañas de guerra, las empresas atrevidas del comercio y navegación, los triunfos de una diplomacia pacífica, he aquí lo que vino á servir de tema desde entonces á los artistas venecianos, convertidos por móviles patrióticos y por aquel especial caracter que les imponía su soberbia nacional en verdaderos ilustradores ó narradores de la historia patria. Y esto no solamente de la historia pasada, sino que también de la existencia contemporánea, tal como la veían exhibirse diariamente delante de sus ojos, con sus rasgos característicos debidos á la original topografía de las islas, y con los brillantísimos accesorios que eran producto del esplendor dominante.

En lo que toca á pintura de historia nacional, habíase desarrollado gran reacción durante todo el

siglo XV con el concurso de artistas extraños llamados á Venecia para decorar el Palacio ducal. En efecto, Gentile da Fabriano pinta al Papa Alejandro III exhortando al dux Ziani á emprender la guerra contra el emperador Barbaroja; el veronés Pisanello representa al hijo de este último, Oton, después de vencido y hecho prisionero por los venecianos, prometiendo intervenir en favor de la reconciliación de su padre con el Pontífice; Alvise Vivarini, al mismo Otón en el acto de desempeñar ese cometido con el emperador; Giovanni Bellini, continuando siempre con los mismos personajes, aquella escena en que el dux Sebastiano Ziani presta acogida cariñosamente y lleno de júbilo al Papa Alejandro III que llega á Venecia; en fin, su hermano Gentile elige otro episodio en el cual aparece el Papa concediendo especiales favores al supremo magistrado. Como se ve, las tendencias del arte habían variado profundamente, convirtiéndose de religiosas en históricas, patrióticas é ilustrativas.

Pero ningún artista encarna mejor la vida veneciana del siglo XV que Victor Carpaccio. A sentimientos religiosos de notable delicadeza, sin que por esto alcanzara el misticismo primitivo, juntó el conocimiento y estudio minucioso de la vida que se desarrollaba en torno suyo, marcando con sello especialísimo la ciudad lagunar. Y tal estudio y conocimiento fueron aprovechados para la materia artística con fidelidad tan extraordinaria que en las telas de Car-

paccio encontraremos un retrato exacto de su tiempo. Algo por el estilo dije poco ha cuando me ocupaba en la obra de Gentile Bellini; mas por interesante que sea esta última bajo el concepto de documentación histórica, no puede absolutamente parangonarse á la de Carpaccio, quien como artista de mayor sentimiento ejecutó una obra más sincera acaso, y por cierto de mucho mayor vuelo y amplitud.

La atención apasionada con la cual hoy se estudia la pintura de Victor Carpaccio no debe basarse tan sólo en la nobleza pura de su arte, sino en la circunstancia de que fuese él precisamente quien legó á la posteridad una de las descripciones más sinceras y animadas de Venecia, tal como ésta existía en la época de su magnificencia. Podría afirmarse sin exageración que en ninguna parte la antigua Venecia está mejor retratada que en dos obras de índole diversa, á saber, las pinturas de Carpaccio y los *Diarî* de Marin Sanudo. Así en los cuadros del primero como en las páginas del segundo abundan detalles íntimos y curiosos, hasta el extremo de que recibamos verdaderamente la sensación é ilusión de vivir en el tiempo que ellos nos describen. Y no cabe duda que el tiempo de Carpaccio fué para Venecia notablemente afortunado. Ninguna otra ciudad podía comparársele en la sabiduría de sus leyes, el poder de sus armas, la riqueza de su tráfico, el esplendor de sus mansiones, la abundancia de la vajilla de oro y plata, joyas, telas preciosas y todo aquello que constituye bienestar

y lujo en las sociedades. Entonces era cuando Felipe de Commynes, embajador de Carlos VIII de Francia, poco después de llegar á Venecia exclamaba admirado: « Es ésta la ciudad más triunfante que yo haya visto y que rinde mayores honores á los embajadores extranjeros. »

Pues bien, ved ahí la época de que el maestro fué testigo y que parece haber tenido por misión retratar en sus cuadros, retratándola en verdad con minuciosidad y exactitud prodigiosas. En el capítulo que consagré á las fiestas vimos cuán magníficas no fueran aquellas que se celebraban en Venecia con motivo de las visitas de príncipes ó la recepción de embajadores. Cupo en suerte á Carpaccio presenciar algunas solemnidades por el estilo, y de allí que las fiestas y recepciones que pintó resultaran fiel trasunto de la realidad y verdad históricas. Riquísimos eran los trajes que llevaban en aquel entonces damas y patricios, y tales se reconocen en sus pinturas; muy elegantemente vestían los jóvenes compañeros *della Calza,* y no de otra suerte aparecen en aquellas, luciendo sus insignias y señales decorativas para distinguir una Compañía de la otra. Carpaccio no tuvo más que copiar el espectáculo que se exhibía delante de sus ojos, y no cabe duda que admirablemente lo copió gracias al talento de que estaba dotado.

Deficientes son las noticias biográficas con referencia al maestro en que me ocupo. Piensan algunos que perteneciese á una antigua familia de la isla de

Torcello; pero apenas se sabe, y andan aún muy divididas las opiniones acerca de su origen y de la manera en que principió á cultivar su interesante oficio. Aceptaré como positiva aquella que indica á Lazaro Bastiani como su primer maestro y compañero de trabajo, aseverando además que en el mismo estudio se formaron simultáneamente con Carpaccio otros dos pintores, Giovanni Mansueti y Benedetto Diana, quienes guardan grande analogía con él así en asuntos religiosos como en los ilustrativos de la vida veneciana.

Pero ¿qué puede importarnos esta escasez de datos personales del grande artista cuando tenemos á la vista en Venecia su obra completa que estudiar y admirar? A juicio de Ruskin, crítico que le ha dedicado comentarios muy minuciosos, lo primero que pintara Carpaccio son aquellos ocho pequeños cuadros descuidados y sin marco que vemos cerca de la puerta en la iglesia de San Alvise, los cuales, según dicen las crónicas, fueron comprados en una casa de prendas de la Giudecca por cuarenta sueldos cada uno. Esto revelará que al parecer no tienen mucha importancia ni valor. Pero los tienen, y mucho, de una manera relativa, dada la circunstancia de que cuando Carpaccio les pintó se supone no tuviese más de ocho ó diez años de edad, haciéndolos casi como un juguete infantil. He aquí ejemplo de una precocidad nunca vista y acaso el único caso de obras ejecutadas en la infancia de un gran pintor.

Dichos cuadros tienen por tema episodios bíblicos, lo cual nos revela que la tendencia tradicional predominaba aún en sus primeros años. Raquel, Jacob, Tobías y el Angel, Job, Moisés, Salomón, Josué, he ahí los personajes que figuran en las diminutas composiciones. Pero ya se pronuncian en ellas las futuras cualidades de Carpaccio, cuales son, gracia, simplicidad, llaneza de movimientos, profunda intención en el significado de los incidentes que retrata, amor á lo real y verdadero, y así otras cuantas por el estilo. No falta tampoco cierta extraña manera de concebir los asuntos apartándose de todos los demás intérpretes de la naturaleza, según hemos de observarlo en su obra posterior. Fijémosnos, por ejemplo, en el modo como el pintor infantil imaginó el encuentro de Salomón con la reina de Sabá. Nada de accesorios que llenasen su fantasía; nada de séquitos, ni de camellos, ni de esplendores de una corte oriental. Los dos soberanos se encuentran solos al borde de un puente de madera echado sobre un modesto arroyo ó canal cualquiera, haciéndonos creer que su única preocupación fuese atravesar dicho puente. ¿No es verdad que el cuadro de Venecia con sus canales y puentes de madera ya persigue al precoz artista, y que desde los primeros días se ponen en él de relieve ciertas tendencias á lo extremadamente sobrio que lo aproximan casi á la caricatura? En verdad que deja algo escondido dentro de su espíritu que no alcanzamos á descifrar bien fácilmente. Pero, mientras

tanto, por encima de todo aparece su don del colorido y un goce de las cosas externas que le rodean, en forma tan intensa é instintiva, que Carpaccio se descubre desde su primera edad cumpliendo una misión importantísima. Es ella la de reproducir escenas reales, bellas ó no, grandiosas ó vulgares, con equivalente fidelidad, como si se tratase de una máquina artística ó de un espejo mágico que devuelve y estampa cuantas imágenes se le ponen por delante.

La primera impresión que nos producen los cuadros de Carpaccio resulta más bien fría y de escaso atractivo; pero ya experimentaremos como esa impresión va poco á poco alterándose, animándose de nueva vida los personajes, y como acabaremos por sentirnos arrastrados nosotros también á la antigua Venecia de cuyos espectáculos y costumbres el artista nos hace partícipes. La aristocracia veneciana que tanto figura en sus pinturas se manifiesta soberanamente orgullosa, por lo cual no inspira grandes simpatías; cierta rigidez oficial preside á las agrupaciones y movimientos individuales; pero debemos atribuírlo sin escrúpulos á las condiciones de su época y no al amaneramiento del artista que haya podido inducirle á falsear el verdadero aspecto y modo de ser de sus personajes.

Si oyéramos todos los elogios que el fantástico Ruskin tributa á aquel cuadro de Carpaccio en el Museo Correr, que representa á dos damas venecianas divirtiéndose con sus animales regalones, hallaríamos

motivos de sorpresa y con seguridad les juzgaríamos exorbitantes. Observa Ruskin que ése es el mejor cuadro del mundo. Nos tenía dicho otro tanto respecto de las dos célebres composiciones religiosas de Giovanni Bellini comentadas en páginas anteriores, repitiendo que su mayor mérito consiste en la solemnidad de propósitos y en una simplicidad exenta de pretensiones. Ahora, dejando á un lado tales méritos para atender únicamente á la perfección de la hechura y al poder esencialmente artístico del diseño, cree Ruskin que ningún otro cuadro reune con semejante intensidad ciertos caracteres esenciales al arte pictórico como aquel de las dos damas que acabo de citar. Espacio y minuciosidad; brillo y tranquilidad; color con luz y sombras; cuanto hay de más fiel en Holanda, de más fantástico en Venecia, de más severo en Florencia, de más natural en Inglaterra: todo se reune en dicha pintura de Carpaccio haciéndola síntesis de las cualidades que distinguieron á los más variados representantes de las escuelas.

* * *

Pero como no quiero prolongar demasiado este examen iré de una vez á las obras trascendentales de Carpaccio. Podemos clasificarlas ó separarlas en dos diversas series: una que está en la Academia, y la otra en la iglesia de San Giorgio degli Schiavoni, representando la primera la leyenda medioeval de Santa

Ursula, y la segunda, otra también medioeval, la de San Jorge, adimentada con episodios de la historia de San Trifón y de San Gerónimo.

He encontrado ya oportunidad de aludir repetidas veces á las *Scuole* venecianas. Con fines caritativos, piadosos ó simplemente de ventaja personal para sus miembros formáronse desde muy temprano hermandades ó asociaciones que se bautizaron con aquel nombre, al cual le agregaban el de algún santo protector. Cupo también á Santa Ursula, princesa legendaria del septentrión, ser patrona de una de tales *Scuole,* y ésta como otras análogas llegó á adquirir tan considerable importancia que le construyeron un excelente edificio, á los pies precisamente de la iglesia de los Santos Juan y Pablo, y dentro de él una sala magnífica de reuniones, y una capilla que fué llamado á decorar con la leyenda de Santa Ursula nada menos que Victor Carpaccio. Por consiguiente, las pinturas ilustrativas de éste, que hoy vemos en la Academia ocupando una sala entera, fueron pintadas para aquel local de la Cofradía, y parece que ni el orden de su colocación sea ahora el mismo que primitivamente tuvieron, ni que las telas permanezcan intactas, sino cortadas y disminuídas algunas de ellas.

Repetiré la breve descripción de esta interesantísima serie de pinturas que trae Carlo Ridolfi en su libro *Le Meraviglie dell'Arte,* escrito á principios del siglo XIX, porque estoy seguro que ella sera más clara y concisa de como yo la haría.

« En el primer cuadro se ve á los embajadores del rey de Inglaterra, introducidos á la presencia de Maurus, ó como otros le llaman, Deonotus, rey de Bretaña, á quien vienen á solicitar la mano de la princesa su hija para el hijo de su soberano. Llevan ricas vestiduras con cuellos adornados de oro, y en el pescuezo cadenas de oro y pedrerías. Al otro lado hállase sentado en su cámara el rey Maurus, muy pensativo, inquietándose de semejante matrimonio, pues que el rey inglés es prosélito de la religión enemiga. Pero su hija lo conforta persuadiéndole á que consienta en el matrimonio. En la parte baja de la escalera está sentada una vieja que lleva un paño blanco sobre la espalda y una expresión y actitud llena de naturalidad.

« En el segundo cuadro el rey Maurus despide á los embajadores, exponiéndoles las condiciones que su hija exige, cuales son entre varias más, que su novio le envíe diez nobles doncellas, cada una de quienes debe venir acompañada de otras mil para formarle séquito.

« En el tercer cuadro, sale el príncipe al encuentro de los embajadores que vuelven á la corte inglesa para conducirlos á presencia del rey, quien aguarda rodeado por numerosos consejeros la esperada respuesta del monarca bretón. Este episodio está ornamentado con abundantes palacios y con trajes de moda muy curiosa, de tal manera que en todas direcciones encuentran agrado los ojos á la vista de un espectáculo placentero y variado.

Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Llegada de los embajadores á la Corte bretona
(Primer cuadro)

« En el cuarto cuadro el joven príncipe inglés se despide de su padre, seguido por toda la corte; y sobre la misma tela, dividida en dos por un estandarte, vemos á dicho príncipe llegar con sus caballeros á un puerto tapizado de ricos doseles. Acude á recibirle la princesa Ursula, acompañada también ella de nobles doncellas; y más distante todavía, ambos reales desposados se despiden del rey de Bretaña para embarcarse en un navío. Al pie del cuadro va escrito: *Victoris Carpatii Veneti opus anno 1495.*

« En el siguiente cuadro nos encontramos con la ciudad de Roma y la Mole de Adriano, cerca de cuyos muros se ve en larga procesión al Papa Ciriaco con una multitud de cardenales y obispos. Acercándose al grupo donde está Ciriaco se arrodillan los dos reales esposos y algunas de las vírgenes de su comitiva, en actitud para recibir la bendición que aguardan del Pontífice. Carpaccio representó aquí la dicha Mole y todas las demás cosas con tanta exactitud que nos parecen absolutamente naturales: con tal perfección supo copiar lo verdadero con su pincel.

« El sexto cuadro nos hace ver en una cámara principesca á Santa Ursula acostada sobre un suntuoso lecho. Durante el sueño se le aparece un angel para anunciarle el término de su peregrinación, anticipándole que, gracias al martirio, ella se elevará al cielo juntamente con las vírgenes que le habían acompañado.

« En el séptimo cuadro se admira el barco que llega á Colonia conduciendo á las santas vírgenes mientras aquella ciudad estaba sitiada por los hunos. Numerosos soldados, vestidos á la usanza antigua, se aproximan en una embarcación para reconocer á los forasteros; otros quedan esparcidos por la orilla, divisándose á lo lejos la ciudad nombrada. Y, por fin, en el octavo cuadro desarróllase el glorioso martirio de las santas doncellas, el del Pontífice y de los bienaventurados héroes, quienes fueron exterminados de varias maneras, bien á filo de espada, bien con flechas, por los crueles bárbaros. Vemos en el primer plano á la generosa Ursula que ofrece su delicadísimo seno á los golpes del rey bárbaro, mientras que éste, indignado porque no quiso consentir en ser su esposa hiere el noble seno hasta darle muerte. Y de esta manera Ursula, gracias á la laudable estratagema de aquel peregrinaje, obtiene la muerte que anhelaba conservando su virginidad para el celeste esposo. En otra parte del mismo cuadro se celebran suntuosos funerales á la princesa difunta, cuyo cadaver conducen los obispos en señal de gratitud porque ella había enriquecido con tan inmenso número de mártires los bienaventurados campos del cielo.

« Todavía sobre el altar está representada la misma santa, entre ramos de palmeras, rodeándola muchas vírgenes cuyos trajes y aderezos son tan nobles como graciosos; y dos de las últimas llevan en la mano estandartes de púrpura ».

A pesar del asunto eminentemente religioso no se crea un momento que el maestro lo interpretara en sentido ascético ni bajo formas de esta misma índole. Su sistema, ya lo sabemos, era demasiado diferente de aquel de los pintores místicos para que no se apartase completamente de toda interpretación de tal estilo. Imposible mayor distancia, por lo demás, entre esta concepción veneciana y otra que de la misma leyenda hemos visto en la famosa urna que pintó Juan Memling para una iglesia de Bruges, su ciudad natal. Así como la obra flamenca es piadosa, tierna, humilde de caracter en la actitud de sus personajes, así la veneciana resulta vasta y desenvuelta. No se trata en ella de una simple leyenda religiosa, circunscrita en su interpretación, con estos ó aquellos episodios de ciertos personajes santos ó principescos, sino de un despliegue maravilloso de tipos, personajes, escenas, arquitectura, salas, barcos, guerreros, y cuantos elementos y accesorios pueden constituir la vida de los pueblos en un momento dado. De aquí la importancia nunca bastante ponderada de esta obra, preciosa en cuanto á ejemplo del arte en el mil cuatrocientos, y mucho más preciosa todavía en cuanto á despliegue y retrato fiel de toda una época, ó sea documentación histórica de la misma.

Efectivamente, por mucho que Carpaccio haya pretendido alejarse con la imaginación para buscar en las desconocidas cortes de Inglaterra y Bretaña el teatro de sus episodios; aunque retrate reyes,

príncipes, caballeros, pajes y arqueros de países exóticos que nada tienen que ver con los de su patria; aunque vaya todavía navegando por el Rin hasta las murallas de Colonia, el hecho es que en realidad nunca se separó de Venecia. Antes bien sus pinceles nos la dejan retratada con invariable tenacidad. Digo esto no con propósitos de crítica sino en constatación de un hecho positivo, como quiera que fué regla de aquellos tiempos no prestar atención al anacronismo, sino representarlo todo bajo el prisma del cuadro nacional. Por esta razón delante de sus telas nos hallamos en la misma Venecia, sin separarnos de ella más que un solo momento, es decir, cuando la peregrinación de Santa Ursula llega al frente del Castillo de San Angelo. Todo lo demás es reconocido como netamente veneciano, los personajes con sus riquísimos trajes del mil cuatrocientos, los edificios y sus salas, los canales, las galeras y hasta las góndolas.

Miremos, en efecto, el primer cuadro que representa la llegada de los embajadores á la corte del rey de Bretaña y observaremos sin dificultad que el grupo formado por aquel monarca y sus consejeros se asemeja muchísimo á una audiencia de la Señoría en el Palacio ducal. Mas aún, podremos descubrir que son retratos todas aquellas figuras, así como las de los embajadores y quienes les rodean. Bien sabido es el hecho que algunas de ellas retratan á miembros de la patricia familia Loredan, la cual con-

tribuyó con grandes auxilios pecuniarios á la construcción de la *Scuola* de Santa Ursula. De igual manera se irá reconociendo en seguida, como á la par con el desarrollo de la leyenda bretona va tam-

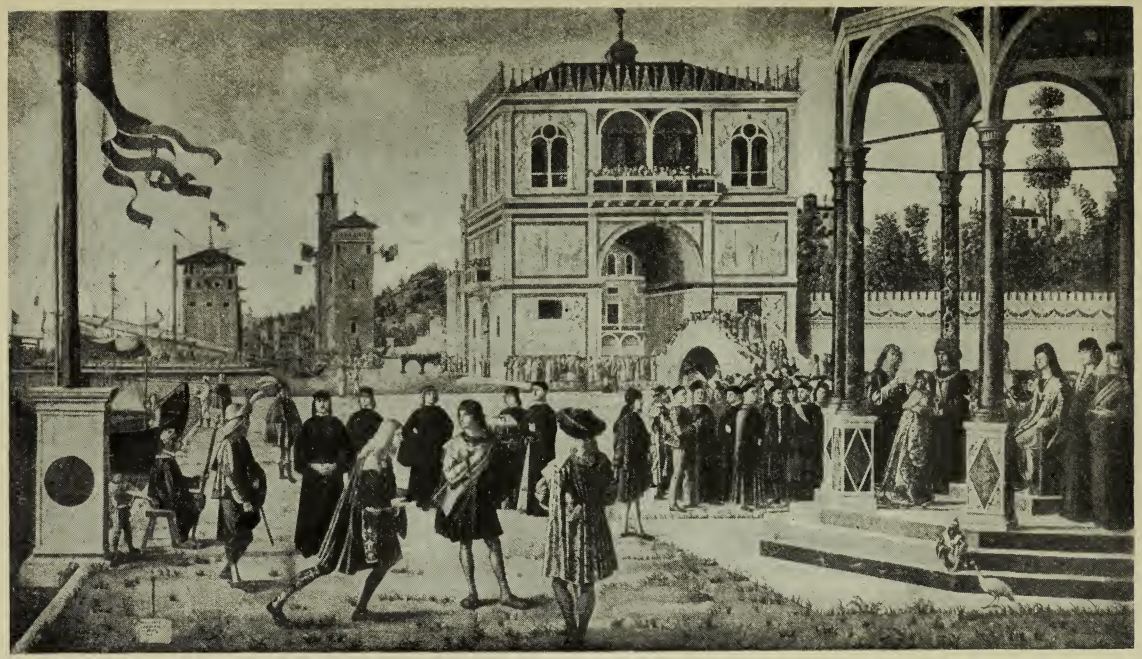
Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Respuesta á los embajadores (Segundo cuadro)

bién desenvolviéndose la vida, la actividad y la sociedad de Venecia durante el siglo XV, y como el

maestro no les abandonó un instante de su memoria. Algo me recuerdan estos cuadros, si fuese lícito parangonar lo muy vasto con lo muy pequeño, aquellas escenas de personajes umbrios de la misma época que pintó Fiorenzo di Lorenzo, conmemorando los milagros de San Bernardino; pero si la índole de ambos pintores se asemeja un poco, no admite en verdad comparación el vuelo de una y otra serie de trabajos.

La naturalidad y sencillez con que Carpaccio supo envolver á sus figuras es cosa que uno nunca se fatigará de admirar. Observemos en el segundo cuadro, bautizado por el pueblo veneciano desde largo tiempo con el nombre de « el escribano, » el grupo del fondo donde se ve á un individuo que escribe la contestación que ha de enviarse al rey de Inglaterra, y á otro que la dicta. La naturalidad es maravillosa para la época. Parece preludio del arte holandés, realista é íntimo, que más tarde adquirirá desarrollo en las llanuras del Norte. Y no son menos dignas de admiración todas las demás figuras, como el rey que se sienta sobre el trono, los embajadores que se despiden con profundísima reverencia, el paje elegante que custodia la puerta monumental de esa sala que, pronto lo reconocemos, no es de la corte bretona sino del Palacio ducal.

El tercer cuadro nos conduce aparentemente á la corte del rey de Inglaterra, quien escucha la respuesta que dieron á su embajada; pero la verdad es que



Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Vuelta de los embajadores á la corte de Inglaterra
(Tercer cuadro)

nos quedamos en Venecia más que nunca. Obsérvese sí no la arquitectura de los edificios, de pleno estilo del Renacimiento con adornos arábicos en el techo; más que eso, las embarcaciones de varios tamaños, y más todavía los trajes de los figurantes. El aficionado á historia de la indumentaria encontrará allí vastísimo campo para recoger informaciones desde las personalidades conspícuas del rey y sus consejeros que van envueltos en ricos mantos de brocado, hasta los graves doctores vestidos de terciopelo negro y los gallardos jóvenes miembros de la sociedad de la *Calza*, á juzgar por las insignias que llevan, distinguiéndose por aquella elegancia que les hizo árbitros de la moda en la sociedad patricia.

Mas semejante observación es susceptible de aplicarse con igual justicia á los demás cuadros de la serie, como quiera que en casi todos ellos encontraremos una abundante exhibición de trajes venecianos pertenecientes á diversas esferas de la sociedad y á muchos cargos y oficios del Estado. En el cuarto cuadro, por ejemplo, aquél que en dos episodios divididos por un estandarte representa, en primer lugar, la escena en que el príncipe se despide del rey, su padre, y luego después á la derecha, análoga despedida de ambos esposos, del rey de Bretaña, padre de Santa Ursula; en el cuarto cuadro, repito, tenemos no solamente una exposición de personajes del mil cuatrocientos, donde entre otros figuran el patricio Nicolás Loredan y su hijo Antonio con riquí-

simo traje de la compañía de la *Calza*, sino también paisajes de grande interés que se han prestado á diversas interpretaciones de los críticos en la materia. A la izquierda divisamos una colina entre cuya rica vegetación aparecen dominando murallas y castillos, de los cuales son más conspícuos que los demás dos torres fuertes medioevales en la misma ribera del mar, y sobre cuya cima flamean estandartes en señal de fiesta. Parece seguro que este paisaje no representa ni puede representar á Venecia, dada la índole tan diversa en la fisonomía y topografía del panorama. Supónese que Carpaccio, sin haber estado jamás en Oriente, tomara de cierto libro ilustrado de su época, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, el dibujo de las torres de Rodas y de Candia. De igual modo, en la cúpula que se alza en medio del grupo derecho de edificios hallaremos una reminiscencia de la del Santo Sepulcro en Gerusalém, copiada de aquel mismo libro.

Curiosas en extremo son las galeras venecianas que colocó al centro de la composición, una de las cuales está tumbada en la ribera y lista para repararse ó calafatearse. Que el trabajo de composturas va á llevarse á efecto, ó que está comenzado ya, no cabe duda ninguna porque vemos que de varios lados se aproximan á ella obreros del oficio con sus herramientas. He aquí, pues, un nuevo y gran servicio del maestro. Sin estos documentos dejados por él á la posteridad cuán difícil habría sido conocer

Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Despedida de los príncipes
(Cuarto cuadro)

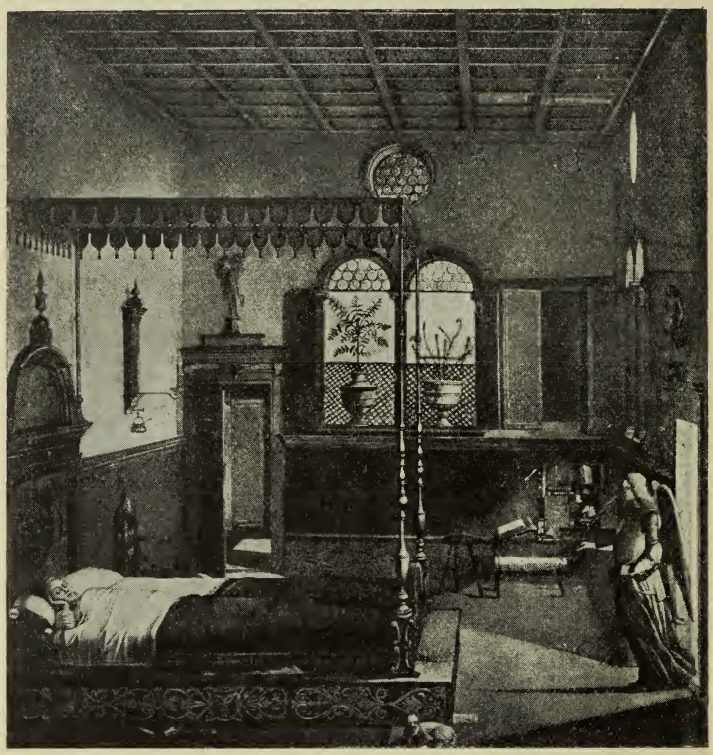
exactamente la forma, los detalles y la variedad de embarcaciones que entonces surcaban la Laguna y el Adriático. En cambio, como si se tratase de fotografía verdadera, tenemos allí una reproducción fiel y llena de pormenores de aquellos barcos venecianos que salidos del arsenal grande, y acaso también de uno pequeño que la propia familia de Carpaccio poseía en las vecindades de Torcello, tanto contribuyeron al progreso y riqueza de la República.

El espectáculo que se nos ofrece en la segunda parte del mismo cuadro es mucho más veneciano que el anterior en cuanto á topografía local, é igualmente nacional en cuanto al aspecto de los individuos. En efecto, trátase ni más ni menos de una de aquellas recepciones ó despedidas que tenían lugar en el Molo de la Piazzetta. La gente se agrupa en los balcones, en las loggias y las azoteas; acude de todas partes hacia los *fondamenta* á presenciar la escena de adioses entre padre é hija, exactamente como si se tratase de una hija del dux próxima á partir en su viaje de bodas.

Viene, en seguida, el sueño de Santa Ursula, composición que primitivamente estuvo unida en la *Scuola* con la del Peregrinaje á Roma, como si éste fuese resultado de aquél. Dedicaré algunas palabras á ambos cuadros á fin de que se comprenda mejor su significación histórica ó legendaria.

Transpórtanos el primero de los dos á una estancia de palacio veneciano en el mil cuatrocientos, cuando

todavía el lujo moderno no había desterrado la severidad y sencillez medioevales. Con minucioso cui-



Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Sueño de la princesa (Quinto cuadro)

dado se preocupó el artista de reproducir cada uno de los muebles domésticos de su edad: el lecho donde la princesa duerme dulce y profundamente; la mesa pequeñita donde se ve el libro abierto y un reloj de

arena; la silla, severa de formas, pero rica con incrustaciones de marfil; la imagen clavada en la pared con una lámpara de brazo muy largo para alumbrarla; en fin, siguiendo la costumbre nupcial de la Edad Media, los dos maceteros con sendas plantas de lenguaje simbólico, un clavel que tenía por significado «te quiero mucho», y un mirto que jamás hacía falta á los recién casados. Imposible mayor tranquilidad que la que se refleja en aquel ambiente sobrio y puro. Verdadera imagen de inocencia y de virtud, la joven princesa reposa apoyando la cabeza sobre su diestra, mientras que sus delicadas formas resaltan suavemente sobre los demás objetos gracias á un reflejo tenue de la aurora que, penetrando al través de los vidrios, va á dar precisamente sobre el lecho. Un angel, vestido á usanza veneciana, penetra en ese instante á la alcoba con el objeto de sugerir á la princesa durante el sueño la idea de un peregrinaje á Roma.

Y ésta es la escena que veremos desarrollarse á continuación. El castillo de San Angelo, cual si fuese prolongación de las murallas y torres que describí hace poco, álzase á la espalda del paisaje; y al centro del mismo, entre confusa abundancia de prelados y personajes eclesiásticos, avanza el Pontífice para dar bienvenida á los príncipes que se echan de rodillas junto con llegar á su presencia. Por un lado viene acercándose la procesión pontifical con innumerables obispos; por el otro camina, aproximándose también,

una procesión de vírgenes compañeras de Santa Ursula, muchas de las cuales, al hallarse vecinas á la escena principal, ya se echaron de rodillas devotamente y con las manos juntas.

La mole Adriana, por aquellos días recién restaurada por Alejandro VI, presta una fisonomía local á

Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Peregrinaje á Roma (Sexto cuadro)

este cuadro que de otra suerte parecería sólo inspirado en la solemnidad de las procesiones en la Plaza

de San Marcos. Ahora bien, su interés histórico está cifrado en los numerosos retratos que contiene. El Pontífice que figura ahí no es otro que el contemporáneo del artista, es decir Alejandro VI, con facciones más finas y angulosas que aquellas con que le retrataba Pinturicchio en un fresco de las estancias Borgia en el Vaticano; pero en todo caso perfectamente reconocible. Un cardenal que está de pie vecino al príncipe no es otro que el veneciano Grimani, hombre muy ilustre por estirpe y méritos, y muy comentado en las viejas crónicas de Marin Sanudo; el personaje vecino al Papa y que con cierto aire maligno da vuelta la cara en dirección á un humilde eclesiástico del extremo, debe de ser el embajador de Venecia ante la Corte papal, suponiéndolo así por su rica túnica de paño de oro y la capa de ceremonia. Se trata quizás de Niccolò Michiel, enemigo del Cardenal Grimani que acabo de nombrar, á causa de las intrigas hechas por éste para privar al padre de Michiel del honorífico cargo de Procurador de San Marcos, intrigas que dieron buen resultado, pues que consiguió cuanto pretendía colocándose él mismo en dicho codiciado puesto. Y así por el estilo reconocen los críticos á unos cuantos personajes más.

El séptimo cuadro parece, sin duda ninguna, el menos interesante de toda la serie, dejando que desear hasta el dibujo de sus figuras. Por ser más pequeño que los otros y haberse destinado al sitio que en la capilla de la Hermandad ocupaba primiti-

vamente la tumba de Marcos Loredan, se imaginan los eruditos que el maestro le hubiese pintado en su primera juventud, á manera de simple ensayo antes de dar principio á la magna obra que la cofradía de Santa Ursula proyectaba encomendarle. Tiene por asunto la llegada á Colonia del Papa Ciriaco con los príncipes y sus respectivas comitivas. Todo es allí fantástico y legendario, menos la forma de los grandes navíos en que aquellos señores emprendieron la navegación del Rin, navíos que ya se calculará no han de ser otra cosa que galeras venecianas. Los anacronismos están en su punto. Ni esas numerosas torres que vemos alzarse en defensa de la ciudad renana sugieren en lo menor como fueron verdaderamente las fortalezas germánicas, sino que parecen tomadas por Carpaccio del libro con vistas de Oriente que ya cité; ni la ciudad de Colonia se vió jamás sitiada por los hunos, según manifiesta la leyenda; ni menos todavía esos bárbaros pudieron tener aspecto y vestiduras venecianas.

En contraposición, muy interesantes son los dos barcos, uno de los cuales recién anclado en la proximidad de tierra, nos enseña su proa, las jarcias y el velamen casi recogido, mientras que ansiosamente se echan á su borda el Pontífice con tiara sobre la cabeza, y la princesa Ursula, cual si estuviesen impacientes por desembarcar en una barquilla que se les arrima al costado. Y así como este barco dirige su proa al espectador, aquél que está un poco más

distante vuelve la popa elevada y gallarda donde flamean muchos estandartes, quedando de esta manera perfecta y detalladamente retratados los navíos venecianos del mil cuatrocientos.

Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Llegada á Colonia (Séptimo cuadro)

Llegamos ahora al último cuadro de la serie, también como otro de ellos dividido de arriba á abajo

en dos secciones de tamaño desigual por una columna donde va la inscripción del autor y un escudo con las armas de la familia Loredan. Debemos considerar estos episodios como el epílogo de la leyenda, siendo, á mi juicio, el cuadro que los representa más bello que todos los otros. Por una curiosa disposición de ánimo en el maestro, cuyo caracter sería talvez demasiado benévolo para concebir horrores é interpretarlos en sentido realista, resulta que este episodio final tan terrible y horroroso, en la leyenda no nos parece así, sino que antes bien hace un efecto casi placentero y ciertamente muy lejos de inspirar horror. Y, sin embargo, allí los bárbaros están matando brutalmente á la princesa Ursula, á muchas de sus vírgenes compañeras, al Papa Ciriaco, á sus obispos y, en fin, a *tutti quanti.*

No me atrevería yo á interpretar semejante blandura de la escena por otra causa que benevolencia de ánimo en el artista. La princesa está arrodillada con las manos juntas, aguardando la muerte con una placidez encantadora, como si se tratara de un premio mucho tiempo esperado. Y, cosa singular, el verdugo que tiene la intención de ultimar con su espada á la noble doncella no es otro que el propio hijo del rey de los hunos, y más bien parece contemplarla tranquila y amorosamente que con aquellas brutales intenciones. Jamás habíamos imaginado verdugo de apariencia tan inofensiva para su víctima, pues que en postura y movimientos casi graciosos se coloca al frente de ella

en actitud tal que, si no fuese por la espada con que la amenaza, pensaríamos que todo se propone hacer menos ultimarla.

La explicación de semejante actitud está en la circunstancia de que el príncipe se había enamorado de la doncella junto con verla por primera vez, y que le había prometido salvar la vida si consentía en ser su esposa. Claro está que Ursula no habría de aceptar semejante proposición; y de allí vino que el mismo príncipe enfurecido se encargase de darle la muerte. Pero Carpaccio no quiso ó no pudo interpretar furia sino benevolencia; cariño en vez de odio; de donde resulta aquel huno disfrazado de patricio veneciano ser un verdugo harto original y curioso.

Prestemos atención á la figura del arquero que estira su arco en el momento de disparar la flecha. Es el tipo, ni más ni menos, de un elegantísimo compañero de la *Calza*, tal como ellos se presentaban en las solemnidades públicas de Venecia. Hemos visto en otra ocasión que desde los primeros siglos prestóse allí grande importancia á los ejercicios guerreros, y entre éstos al tiro de flechas. Pues bien, en dicho cuadro presenta Carpaccio un modelo de los arqueros nobles, en actitud de concurrir al certamen de tiro, y me expreso así sin atender á la misión que desempeña en la leyenda, porque verdaderamente no sienta bien que joven tan distinguido y elegante, de cuya cultura no sería posible dudar, se vea de repente convertido en matador de princesas y en

Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Su martirio y entierro
(Octavo cuadro)

verdugo de nobles doncellas. Opinan algunos que Carpaccio se retrató á sí mismo en la fisonomía del príncipe huno que desenvaina la espada para matar á Santa Ursula. Nada tiene, en efecto, de particular que, después de haber pintado tantos retratos de personajes de su época en diferentes partes de la obra, quisiera también dejar el suyo en el epílogo y escena capital de la misma. Ello responde por lo demás á una costumbre bien esparcida entre los artistas del Renacimiento.

Ya dije que una columna separaba las dos escenas finales. Aquella de la derecha es mucho más pequeña que la otra, poniendo fin á la serie de episodios referentes á la princesa martir. Cuatro obispos conducen en andas su cadaver para darle sepultura, caminando bajo un rico dosel de seda pintada donde se nos exhibe una industria artística que adquirió en Venecia gran primor, y del cual ahora apenas subsisten rastros. El cortejo fúnebre está en el momento de penetrar á una iglesia sobre cuyo friso alcanzamos á leer el nombre de Ursula. La escena es bien solemne, como se ve, sin que pierda aquella extraordinaria serenidad de que el maestro jamás se apartó, cuán dramático fuese el asunto que le tocara interpretar en sus telas. Contribuye á esparcir por el ambiente gran serenidad la plácida fisonomía de la santa, la cual aunque muerta, nos aparece exactamente igual á cuando la vimos dormida en su lecho señorial. Y á ello contribuye también la tranquilidad de los

asistentes al entierro, quienes, como de costumbre, cooperan á formar la escena sin una verdadera é íntima participación en la misma, puesto que se nos figuran más bien distraídos ó preocupados de otra cosa.

Lo último, que podría interpretarse como reproche para el artista, queda excusado, ya lo dije una vez, por la tendencia de los tiempos. Predominando antes que todo el cuadro de la vida veneciana, los individuos que allí figuran retratan gentes de gran suposición, y es seguro que más les importaba á ellos y al artista quedar bien retratados antes que incorporarse, si puedo decir así, en el asunto legendario de Santa Ursula. No es dificil suponer que entre los asistentes á sus funerales encontraremos algunos miembros de la familia Loredan. Esta contribuyó muy generosamente al costo de la obra y parece natural que el artista diese señales de gratitud inmortalizando á sus miembros en algunos episodios de la leyenda.

Sin pretender entrar en los detalles de este cuadro, quiero solamente llamar la atención hacia uno de sus personajes, me refiero á aquella figura de mujer arrodillada al pie de las escaleras, y que está sola y vestida con una sencillez que contrasta con el traje tan rico y vistoso que llevaban las damas patricias de la época. Después de indagar los críticos quién sería, han llegado á convencerse, valiéndose como argumento del escudo de armas que vemos sobre la

columna entrelazándose con el de la familia Loredan, que esa extraña figura femenina es Eugenia Caotorta, mujer distinguidísima de su tiempo, esposa de Niccolò Loredan y muerta á la fecha de la pintura. Teniendo presente tal circunstancia los críticos se explican que Carpaccio la colocase aisladamente y envuelta en hábito monacal, á guisa de mortaja, pues que no era costumbre asociar en los cuadros á personajes vivos con los muertos, y lo era, en cambio, que éstos fuesen enterrados con hábitos religiosos, según aparece vestida dicha dama.

Termina con éste la serie de cuadros legendarios, pero nos queda uno todavía que podríamos calificar de epílogo ó moraleja de la historia, el cual siendo pintado para el altar mayor de la capilla, la *Pala* según el término artístico veneciano, sirve de glorificación ó apoteosis de Santa Ursula. Allí la vemos elevándose al cielo sobre un atado de ramas de palmera. El Padre Eterno sale á recibirla con brazos abiertos, y en derredor revolotean angelillos que la agasajan y coronan. Hermosa y agradable la figura de la heroína; pero, á mi juicio, mayor agrado contienen aquellas de sus doncellas, que en número de nunca acabar se arrodillan en torno suyo formándole precioso coro. ¡Qué espléndida galería de damas venecianas! Estoy seguro que no quedaría hermosura del patriciado sin pasar por el estudio de nuestro maestro y sin que dejase sus facciones reproducidas en el interminable concierto de las once mil vírgenes.

Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula. Su glorificación
(Final de la serie)

Expresiones tiernas, serias, tristes, serenas y pensativas, de todo hay allí; pero verdaderamente no las habría ejecutado con más idealismo ningún pintor de Florencia ni Perugia. Y á un mismo tiempo ¡cuánta riqueza de mantos y de vestiduras! Cada doncella lúcelas de brocado y oro, como si fuesen verdaderas reinas, y esta circunstancia nos confirma en la idea que se trata de patricias venecianas. Aquí y allá, en medio de la atrayente muchedumbre de jóvenes, aparece por excepción alguna figura masculina, sea la del esposo de Ursula, sea la del Pontífice cuya tiara sobresale entre todas las cabezas, sea la otros tres individuos en los cuales se ha reconocido á los directores de la *Scuola*.

* * *

Casi sin pensarlo me he visto arrastrado en mi entusiasmo por el gran pintor veneciano á mayores comentarios de lo que al principio creí; pero si resultan largos ello se debe á que su obra es intrínsecamente enorme. Merecedora de prolongados estudios nos daría tema para muchos comentarios más, pues que aquí advierto uno que otro rasgo solamente y uno que otro episodio de la compleja historia referida por el pincel de Victor Carpaccio. Eliminando todo concepto puramente artístico, y sin perjuicio de lo que importe como muestra pictórica del primer Renacimiento, el hecho es que apelan á estos cuadros

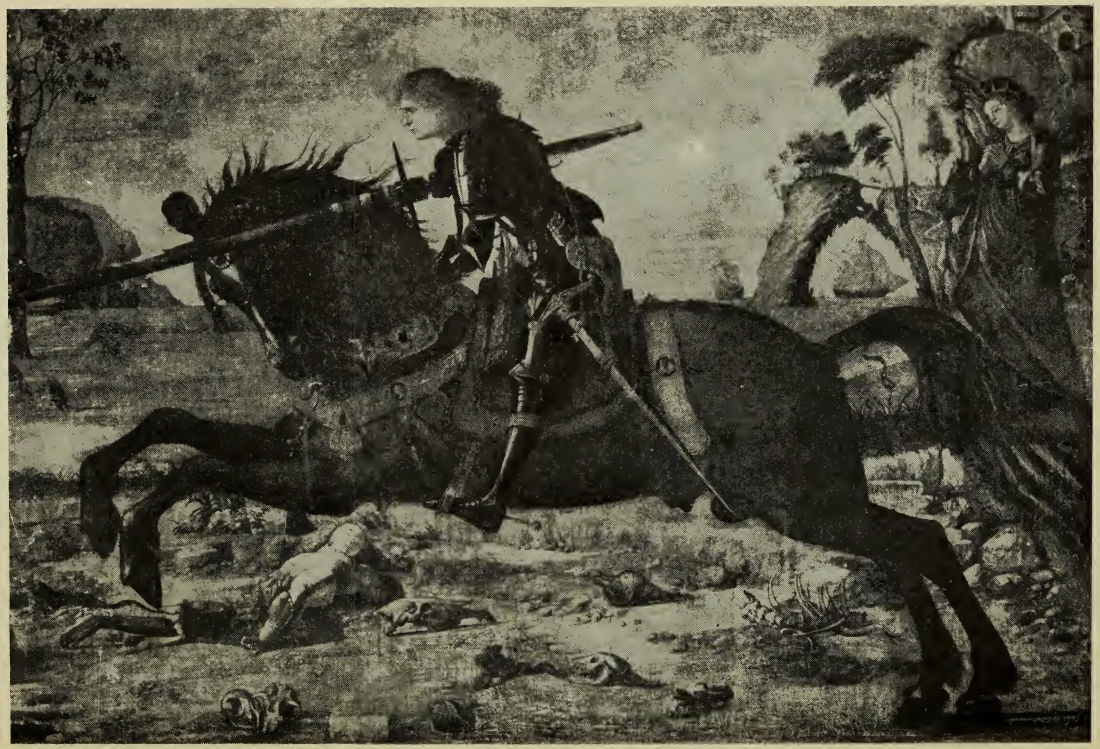
en la actualidad cuantos estudiosos se preocupan de historia y vida venecianas, y por esta razón, yo que estoy estudiándolas, también necesito repetidas veces llegar á esa fuente é invocar su doble mérito y el inmenso servicio que presta y seguirá prestando.

Diré, en cambio, muy pocas palabras sobre la otra importante serie de pinturas del propio maestro, que están en la iglesia de San Giorgio degli Schiavoni.

A mediados del siglo XV autorizó el Consejo de los Diez la constitución de una nueva Hermandad bajo el patrocinio de San Jorge y San Trifón. Sobre la primera página de su iluminada *Mariegola* léese que los miembros de la Hermandad procuran « mantener unidos con sagrados lazos á la gente de sangre dálmata, rendir homenaje á Dios y á sus santos por medio de empresas caritativas y ceremonias religiosas, y ayudar con santos sacrificios el alma de los hermanos vivos y difuntos. » Reuniéronse, pues, en dicha cofradía los numerosos dálmatas y eslavos que á la sazón habitasen en Venecia, y para sus fines religiosos edificaron la pequeña iglesia que hasta el día de hoy se llama San Jorge de los Esclavones, no distante de la Riva del mismo nombre, tan traficada en el trayecto desde el Palacio ducal á la iglesia de la Pietà. Y los dálmatas, que no quisieron ir en zaga de otras *Scuole* venecianas con la suya, comisionaron á Carpaccio para que pintase en las paredes de la capilla varios episodios referentes á vidas ó leyendas de sus santos protectores.

La tarea artística que aquí emprendió Victor Carpaccio fué menos homogénea que aquella en la Escuela de Santa Ursula, pero no menos vasta en cuanto á dimensiones, como quiera que abarca nueve grandes cuadros: tres relativos á la vida de San Gerónimo, el cual sin ser patrono de la Hermandad perteneció al mismo país que sus cofrades; otros tres que relatan la leyenda de San Jorge; uno relativo á la de San Trifón, y en último lugar, dos composiciones pequeñas con episodios de la Santa Escritura.

Dejemos á Ruskin con su caprichosa inventiva comentar é interpretar estos cuadros á su regalado sabor, atribuyendo á Carpaccio ideas y simbolismos que quizás nunca cruzaron su mente. La Edad Media había guardado con singular esmero algunas leyendas cristianas antiguas, derivadas del paganismo ó por ella misma inventadas, y los pintores primitivos, sin mucho conocimiento de la historia y sin averiguar mucho tampoco sus procedencias ó significaciones, las repetían en sus pinturas cumpliendo con ello una aspiración popular. ¿Daríase cuenta el pintor veneciano, cuando representaba á San Gerónimo en frente de San Jorge, que ambos iban á simbolizar como en antítesis las faces contemplativa y práctica de la vida creyente, repitiendo en cierta manera aquel contraste evangélico entre las dos hermanas de Lázaro, María y Marta, y manifestándonos como el primero en su meditación comprendió los arcanos de la eternidad, y el segundo, en su papel de guardián de la creencia,



Carpaccio. Leyenda de San Jorge y el Dragón. (Iglesia de S. Giorgio degli Schiavoni)

tuvo por misión impulsarla y combatir en defensa suya? Es muy probable que no pensase en semejante cosa; así como difícilmente habría de ocurrir á su espíritu que la leyenda de San Jorge y el Dragón procede, según Ruskin se encarga de advertírnoslo, de la de Perseo y Andrómeda; ó que la historia de San Trifón, en uno de cuyos pasajes la plegaria de un niño domina al basilisco de la humana soberbia, sea derivación de la mitología de Apolo.

Como no quiero tardar en largos comentarios ni seguir á Ruskin en sus curiosas lucubraciones, fijemos nuestra atención únicamente al primer cuadro de la izquierda: es el más conocido de todos y sería imperdonable no recordarlo. San Jorge, armado de pies á cabeza como un caballero medioeval en son de combate, lanza en ristre, montando un brioso corcel oscuro, se precipita contra el horrible dragón en cuyo hocico ya está su lanza en punto de clavarse. Evidentemente que como símbolo cristiano descubrimos en San Jorge al campión de la pureza, al enemigo de la desolación y guardián de la paz terrena. Por todas partes en torno de la escena principal nos aparecen los destrozos hechos por el terrible monstruo: cráneos, esqueletos, miembros de cuerpos humanos destrozados y tirados por el suelo, demostrando de cuánta desolación no era capaz. Afortunadamente saldrá á su encuentro un heróico joven, de facciones finas y delicadas, de rubia y rizada cabellera, y, si bien no le juzgaríamos capaz de semejante temeridad,

librará al mundo de esta plaga que lo azota. No podemos ponerlo en duda, pues que ya el filo de su lanza hiere las fauces del monstruo escamado y no hay esperanza de que libre al choque furioso del caballero.

Divísanse á la distancia las torres de una ciudad importante y muchedumbres que aguardan con la mayor ansiedad el éxito del fenomenal combate. Al otro extremo del panorama, en la cima de un abrupto monte, vemos la torre de una iglesia, y muy próxima á la escena central, una doncella ricamente vestida y que lleva sobre sus sienes la corona de las siete piedras. Dicha joven desempeña papel trascendental en el simbolismo de la leyenda. Otros pintores, como Rafael Sanzio y Tintoretto, al interpretar con sus pinceles esta misma lucha de San Jorge y el dragón cuidaron también de hacerla figurar en las cercanías del combate. Pero Rafael pintó á la doncella en los momentos que, sin resistir á la fiereza del espectáculo, huía despavoridamente; Tintoretto en aquellos cuando, al darse vuelta y queriendo huir de miedo, cae de rodillas con los brazos levantados al cielo. Carpaccio, por su parte, dando una interpretación más mística al papel de la doncella, la coloca de pie llena de serenidad y aguardando resignada el resultado de la lucha feroz entre su libertador y el monstruo. Cuando más junta las manos en señal de invocación á lo alto. Carpaccio no creyó preciso que la Andrómeda cristiana fuese contenida por cadenas,

ni menos que debiera escaparse ante el peligro que le amenazaba

Y ¿como habría podido huir semejante princesa? Nos refiere la leyenda que el rey de la comarca la tenía ofrecida al dragón en holocausto, con tal de que éste no hiciera más víctimas en sus dominios y que se marchase de allí para nunca volver. La doncella había aceptado obedientemente la disposición de su padre. Todo estaba convenido y ya se acercaba el momento cuando debía ir en busca del dragón en camino de su sacrificio. « Y el rey dijo... « Hija, yo desearía que hubieras muerto hace mucho tiempo antes que perderte de esta manera. » Y ella cayó á sus pies implorando la bendición paterna. Y cuando el padre la hubo bendecido una y otra vez se marchó con lágrimas, camino de la playa. Ahora bien, tocó la casualidad que por àquel mismo sitio pasase San Jorge y que viéndola llorar le preguntara por qué razón lloraba. Mas ella contestó: « Buen joven, montad presto y marcháos de aquí si no queréis encontrar conmigo una muerte vergonzosa. » San Jorge díjole entonces: « No temas, doncella, pero díme qué aguardas aquí, y qué espectáculo están comtemplando aquellas muchedumbres que diviso en lontananza. » Y ella repuso: « Veo, buen joven, cuán grande es vuestro corazón; pero ¿por qué motivo queréis morir conmigo? » Y San Jorge replicó: « Repito que no temas, doncella; no me alejaré de aquí mientras no me hayas dicho por qué lloras. » Y cuando le hubo

referido su triste situación, él observó de esta manera: « No tengas miedo, doncella, pues que en nombre de Cristo yo te vengo á salvar. » A lo cual ella dijo: « Buen soldado, no os espongáis á morir conmigo! Basta con que yo muera sola, puesto que no podríais salvarme, sino que con seguridad habríais de perecer conmigo. » Y mientras así hablaba apareció la cabeza del dragón por encima del agua. Y la doncella, temblando de pavor, gritaba en balde: « ¡Huíd, huíd, buen caballero, escapad presto que ya el monstruo se aproxima! »

Sabemos bien como el noble caballero, sin obedecer á la dama, emprendió combate contra aquel monstruo, y ello no por móviles de galantería sino por otros fines de mayor alcance. Se explica con cuánta inquietud y consternación ella contemplase desde cierta distancia las peripecias de la lucha. Ignoraba ciertamente en qué forma el campeón providencial estuviese destinado, no solamente á salvar su vida sino á salvar al propio tiempo á la humanidad, que hasta entonces había sido víctima del monstruo. En efecto, la doncella simboliza el alma humana; por lo cual lleva sobre su cabeza aquella corona de siete joyas, es decir de siete virtudes, teniendo forma de cruz la de más arriba, para simbolizar la fe que es la virtud inicial y salvadora.

Imposible que Carpaccio hubiese elegido tema más filosófico que esta leyenda de San Jorge. Comprendiendo ó no las ideas abstractas que de ella se de-

ducen, el hecho es que supo reproducirla con talento grandísimo creando una obra que provocará siempre admiración de los entendidos. El solo cuadro que á la ligera he examinado bastaría para llenar de fama á su autor, como quiera que constituye uno de los principales monumentos pictóricos de Venecia en el primer Renacimiento. Ahora, si le juntamos á los demás, cuyo estudio prefiero omitir en homenaje á la brevedad que ya se me impone, la obra resulta grandiosa, cediendo en importancia y valor únicamente á la serie de Santa Ursula. Y, sin embargo, escasos son los viajeros que alcancen á estudiarla, por cuanto la pequeña iglesia de San Giorgio dei Schiavoni les pasa casi siempre inadvertida en su visita demasiado rápida á la ciudad de los Dux. Es ello muy de sentir porque así se privan de admirar un capital monumento del arte pictórico del siglo XV.

* * *

Unas pocas frases todavía con relación á la pintura de aquel siglo, y antes de entrar al estudio de la edad del oro. Fuera de los artistas que procedían de ambas escuelas rivales de los Vivarini y los Bellini, y además de Carpaccio que acabamos de comentar, existieron en Venecia todavía unos cuantos maestros pertenecientes á la segunda mitad del mil cuatrocientos, quienes, por las tendencias religiosas de su obra y la dulce tranquilidad de que ella está

revestida, deberán clasificarse dentro del primer período del Renacimiento, cuando la vida veneciana y el arte que la reflejó no modificaban aún del todo sus ideales.

Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto, Basaiti, Montagna, Bocaccio Bocaccini y algunos más son estos maestros á que me refiero, pero diré algunas palabras sobre el primero solamente por ser el más notable y acaso el último intérprete de aquel arte religioso, sereno, piadoso y verdaderamente sentido.

Como su apellido nos lo indica, fué dicho artista oriundo de Conegliano, pequeña aldea en el risueño valle septentrional de Treviso, y de una familia muy modesta, en cuyo hogar no se ejercitaba el arte sino la industria de hilados y tejidos de lana. Cuando creció Giambattista, que así se llamaba el futuro maestro, convencidos de su gran talento mediante el cual habría de adquirir renombre la familia y su pueblo (como en efecto sucedió), dieron la familia y las gentes del lugar en llamarle Cima, significando que sobresalía entre sus compatriotas. Y con ese nombre le conocemos hasta ahora, habiéndose olvidado el que en realidad recibiera en el bautismo.

Venido á Venecia para encontrar campo á su actividad, pintó Cima da Conegliano diversos cuadros religiosos de vasta trascendencia. Mas como si el ambiente de la rica ciudad no afectase á su temperamento, conservaron sus pinturas una tranquilidad conmovedora, por el estilo de aquella que debía res-

Cima da Conegliano. Incredulidad de Santo Tomás. (Academia)

pirarse en las regiones campestres y pintorescas donde transcurrió su juventud. Los personajes en los cuadros de Cima ofrecen una fisonomía de paz y pla-

cidez bondadosa que está en perfecta harmonía con el apacible paisaje que al rededor se explaya. En algunos la ejecución del artista me parece comparable á la de Giovanni Bellini, y por cierto que no le va en zaga á este último si nos fijamos en la sinceridad de expresión religiosa. Contribuyen á acentuar tal expresión simpática y profunda los amplios paisajes llenos de poesía que Cima pintó en torno de las figuras, pues que una naturaleza bien interpretada invita al recogimiento, sirviendo admirablemente para poetizar la acción ó acrecentar el sentimiento de los personajes que á ella concurren.

Entre sus cuadros más notables veremos en la Academia los que representan la incredulidad de Santo Tomás, y á Tobías con el Arcangel Rafael. Apenas necesitan comentarios, porque las escenas son simples en extremo y quedan perfectamente determinadas con sólo anunciar su tema. Basta un momento de observación para convencernos de que en ellos sobresalen las cualidades mencionadas poco ha, una paz intensa en el ambiente, pureza de sentimientos, dulzura en las fisonomías y una pintoresca hermosura en las campiñas. Exactamente lo mismo veremos repetirse en otro gran cuadro del maestro que está en el altar mayor de San Giovanni in Bragora y representa el Bautismo de Jesús. Como síntesis de la impresión que me produce Cima da Conegliano observaré que, por mucho que nos detengamos delante de sus pinturas, nuestra alma encontrará

siempre reposo en su contemplación, y no se fatigará tampoco nuestra vista con ellas porque el espectáculo que nos ofrecen es agradable y placentero.

Y con esto doy por terminado mi estudio de la pintura veneciana en el período medioeval y el primer Renacimiento. Nos queda que examinar todavía aquello que se llama su edad de oro; y puesto que la materia requiere amplitud la dejaré para el capítulo siguiente habiéndose prolongado el actual más de lo justo.

PINTURA

De Giorgione y Tiziano hasta Tiepolo

Los discípulos de Giovanni Bellini, aunque formados en el estudio de un maestro que dedicaba toda su actividad á la pintura religiosa, sentida mística y hondamente á la manera primitiva, no tardaron mucho en alejarse de las vías que aquél les señalaba, cobrando un vuelo extraordinario que ni ejemplo, ni prácticas, ni tradiciones podían ser eficaces para contrarrestar.

Los comienzos del siglo XVI marcan justamente el punto de transición entre las dos épocas del arte pictórico cuando los artistas innovadores habían alcanzado la plenitud de sus facultades. Marcan aqueila transición recordada tantas veces entre la Edad Media y la Edad Moderna; entre el misticismo religioso y una especie de renovación del paganismo en cuanto á ideales y tendencias de la sociedad; entre la timidez,

por decirlo así, ó la ingenuidad de los artistas anteriores quienes no se atrevían á apartarse mucho de ciertas fórmulas adquiridas por la costumbre, y una absoluta libertad de los que desde entonces trabajaron con criterio independiente y libre de cualesquiera preocupaciones, sin otra ambición que dar rienda suelta á su talento y satisfacer en cuanto fuese posible las nuevas exigencias que se hacían sentir.

He aquí el secreto de la radical modificación operada en el arte, manifestándose con mucha mayor fuerza en la pintura que en las otras dos artes del diseño. La primera llegó á convertirse en reflejo de la sociedad veneciana, interpretativa fiel de sus tendencias, de sus gustos y hasta de sus caprichos. Esa sociedad procuraba antes que todo fausto, pompa, despliegue de vanidades mundanas, y era natural que la pintura, siguiéndole por el mismo camino, se hiciese rica, pomposa y vanidosa. Puesto que olvidaba los sentimientos religiosos tradicionales, puros y severos, ó les confundía siquiera dentro de una extraña mezcla de antiguo paganismo con moderna sensualidad, hízose así mismo pagana hasta cierto punto, sensual y voluptuosa, como si de repente hubiesen cambiado sus objetivos é inspiración. Apartándose de los pensamientos íntimos que antes predominaron y fueron estímulo del arte medioeval, dejando á un lado toda modestia en el sentir ó en el vivir, y toda profundidad de concepto, se consagraron los pintores á representar imágenes de la vida exterior, risueña,

agradable, lisongera para los sentidos y estimulante para las pasiones que ya poco freno reconocían. Fiestas, saraos, hermosas mujeres de rubia cabellera, escenas de la vida pastoril más bien soñadas por una imaginación ardiente que vistas nunca en una realidad verdaderamente campestre, patricios de ricas vestiduras, ceremonias de pompa y aparato, tales fueron los temas favoritos de semejantes artistas, quienes junto con tener delante de sus ojos esos modelos brillantes y cosas magníficas, no tardaron en reproducirlas sobre la tela con talento digno de la magnificencia retratada.

Decaída no poco como se hallaba la grandeza política y disminuído el espíritu de empresa y aventura en la gloriosa República, parece que, como por vía de compensación, la sociedad patricia hubiese querido olvidar en el lujo de su existencia y en los atractivos del arte todo sentimiento de fastidio ó pena que aquel decaimiento debía causarle. Exigió, por lo tanto, de sus artistas seduciones tras seduciones, halagos tras halagos, como si los que brindara la vida real no fuesen suficientes para sus anhelos; y de seguro que le parecieron escasos todavía aquellos que el arte le proporcionaba. Bien conocidas son á este propósito diversas anécdotas que se refieren á personajes no menos ilustres que depravados, como el poeta Aretino y como Bembo; quienes se deleitaron en celebrar con poesías libidinosas la belleza de algunas figuras pintadas y el encanto de los originales. El

primero de ambos, cínico como de costumbre, escribía en cierta ocasión al marqués de Mantua que se encargaría de obtener de Sansovino alguna Venus que entusiasmase al más honesto, y de Sebastián del Piombo « algún cuadro de bella invención, fuera de los usuales asuntos sagrados, sin hipocresía, ni estígmatas, ni clavos. »

El medio en que vivieron los pintores tuvo por la fuerza que influir en las nuevas vías seguidas por ellos. El mil quinientos informaba la vida de una manera harto diversa que la anterior centuria, y así también vino á resultar que su arte se modificara profundamente. No tenemos que extrañar esta evolución; pero sí maravillarnos de que el talento de los artistas llegase á tanto extremo de perfeccionamiento. Siendo su obra resultante de esa época queda explicada la tendencia que debía informarla; mas nadie habría podido sospechar que en el estrecho territorio veneciano iban á brotar pléyades de artistas que harían gala de tanto ingenio y de fecundidad tan asombrosa.

Heredada la común especialidad para distinguirse en el colorido, que procedía desde los más remotos tiempos, heredada aún la cualidad de una vigorosa expresión y exactitud con los modelos de la naturaleza, los pintores del mil quinientos gozaron francamente además de la vida veneciana, y ese goce, ese placer, á veces patriótico y á veces sensual solamente, pero siempre exterior y sin ningún caracter de intimidad, es lo que aparece en sus telas por encima de

todo, marcándolas con el sello de la época y dando origen á una escuela que después ha tenido muchos imitadores.

No era posible que en forma repentina desapareciese la pintura religiosa tan arraigada en el arte anterior, como que había sido su principal objetivo y estímulo. Evidentemente que no, toda vez que tampoco desaparecía de las almas el sentimiento religioso, ni cierta piedad de los corazones. Pero como quiera que esos ideales, harto menos trascendentales que en otra época y confundidos con otros nuevos que les hacían sombra, habían de sufrir desmedro en su intensidad y su pureza, así también veremos que el arte pictórico dió en abandonar poco á poco los antiguos y tradicionales asuntos. Cuando por exigencias de ciertas instituciones piadosas ó benéficas, iglesias, conventos ó *Scuole,* necesitaron los pintores ejecutar cuadros de religión, es cierto que les ejecutaron muy bellos, en lo que á arte se refiere, pero no tan sinceramente religiosos como antes, y en ningún caso místicos ó ascéticos. Había transcurrido un mundo entre los maestros del siglo anterior, entre los Vivarini, Bellini, Carpaccio, Cima da Conegliano, y los que vinieron en seguida, á pesar de que éstos procedían de los mismos estudios que aquellos.

¿Será facil comprender que en pocos años tuviese lugar un cambio tan radical como el que observamos entre maestros y discípulos? El hecho solamente podría explicarse de esta manera. La religión de los

primeros fué sincera é íntima, y la de los segundos parece hubiera sido más bien de aparato que de corazón; los cuadros de unos resultan profundamente cristianos en el sentir; los de los otros se me antojan cristianos de convención. Tal idea me viene á la mente cuando veo que los artistas, no contentándose con las sugestiones de una creencia que en realidad profesaban, á fin de aumentar el hechizo de sus pinturas, apelaron á mitologías graciosas é insinuantes alegorías de otra edad, la cual por un extraño giro del espíritu humano se ponía nuevamente de moda.

Observaciones como las anteriores se aplican, según es obvio, á la mayoría de casos y establecen una regla general. Habrá por cierto excepciones á dicha regla, pues de igual manera que, en medio del torbellino de placeres que envolvía á las familias venecianas, algunas de ellas debieron mantenerse discretamente alejadas de su contagio, así también no faltará uno que otro artista ó una que otra obra que no lleven marcado el sello peculiar de la época. Facil sería que encontrásemos, por ejemplo, cuadros religiosos de sentimiento harto profundo, y aunque no impregnados del primitivo candor, reveladores por lo menos de tanta fe como otros anteriores cualesquiera. Pero en todo caso el caracter y la tendencia general quedan perfectamente señalados en la forma que acabo de hacerlo, y las excepciones, bien se sabe, no desacreditan ni desautorizan la exactitud de una regla.

* * *

Nos toca estudiar en seguida la obra de los pintores de mayor importancia que produjo el segundo Renacimiento veneciano, y antes que todo he de comenzar por los dos ilustres discípulos de Giovanni Bellini que ya nombré una vez y cuyos nombres repetiré ahora: Giorgione de Castelfranco y Tiziano Vecellio. El primero de ambos tiene el gran mérito de haber sido el verdadero reformador del arte pictórico, el iniciador de la nueva y brillante escuela; y el segundo, apenas necesito decirlo, porque su nombre y fama corren universalmente por todo el mundo culto, posee el mérito mayor todavía de haberse levantado como un titán entre los ingenios de cualquiera época y de país cualquiera.

Ni los orígenes de Giorgione se conocen de una manera clara y positiva, ni tampoco cuál fuese su verdadero nombre en la ciudad natal, pues que documentos antiguos dánle á veces el de Giorgione y otras el de Zorzi ó Zorzon de Castelfranco. Así ocurre muy á menudo, tratándose de artistas hasta una época avanzada del siglo XVI. Las noticias biográficas dadas por Giorgio Vasari están muy distantes de merecer entera fe siempre que se refieran á aquellos que no pertenezcan á la Toscana, encontrándose constantemente nuevos documentos que vienen á contradecirlas y desmentirlas.

Sea como fuere, nacido Giorgione en Castelfranco de Treviso, ó en alguna vecina aldea de por allí; hijo de padres honrados ó bien de cierto patricio Barbarella y una mujer vulgar, el hecho es que desde muy joven marchó á Venecia para educarse, y que al cabo de poco tiempo descolló por su habilidad artística en el estudio de Giovanni Bellini. Observa Vasari, y en esto me imagino que el antiguo biógrafo no habrá de engañarnos, que, habiéndose dedicado al dibujo, Giorgione adquirió grande afición por él, y como la naturaleza le favoreciera extremadamente se enamoró de los encantos que ella ofrecía, hasta el punto de no poner mano en cosa alguna que no procediese de lo vivo. Y tanto quedó sujeto el arte suyo á la influencia de la naturaleza y sus modelos que, gracias á dicha cualidad, llegó á adquirir vasto renombre, superior todavía á aquél de que gozaban los hermanos Bellini, y digno de competir con los mayores artistas de Toscana quienes ya habían adoptado el estilo moderno de trabajo. Lo último no es pequeña concesión de Vasari el cual, llevando un poco lejos su orgullo patrio, rara vez acepta sin reticencias glorias ajenas al suelo nativo de Toscana.

Acerca de la prematura muerte de Giorgione, que vino á sorprenderle cuando apenas contaba con trienta y cuatro años de edad, refiere el mismo historiador como mientras vivía el artista honrándose á sí mismo y á su patria, *nel molto conversare che e' faceva per trattenere con la musica molti suoi amici, s'innamorò*

d'una madonna e molto goderono l'uno e l'altra... Avvenne che l'anno 1511 ella infestò de peste, e se gli appiccò la peste di maniera che in breve tempo nell'età sua de trentaquatro anni se ne passò all'altra vita, non senza dolore infinito di molti suoi amici che lo amavano per le sue virtù, e del mondo che perse...

Ahora bien, Molmenti tacha de falsa y hasta de calumniosa dicha narración florentina, atribuyendo á causas muy diversas la muerte prematura del maestro de Castelfranco. Al respaldo de la tabla donde había pintado la magnífica Virgen de aquel su lugar natal, encontráronse escritos de su mano los siguientes versos:

Cara Cecilia
Viene t'affretta
Il tuo t'aspetta
Giorgio.

Pues bien, en torno á esta desconocida Cecilia, cuyas huellas ni los historiadores han logrado descubrir, tenemos ahora toda una leyenda romántica según la cual el artista habría muerto de amor. Hallábase Giorgione enamoradísimo de Cecilia cuando ocurrió el caso que uno de sus amigos se la arrebatara, dejándolo sumido en dolor tan intenso que no pudo resistir largo tiempo á su infortunio. Juzgando la cosa en sentido más práctico es seguro también que la vida libre y disipada que el artista llevaba, participando de los continuos desórdenes reinantes á la sazón en la sociedad veneciana, contribuyesen más que

toda otra causa á arrebatarle prematuramente la vida. Además de los agrados que lucía en su persona fué Giorgione músico inteligente, y el desempeñar dicho arte con habilidad, siendo la música más atrayente que todo, procuróle amistad con gentes alegres y festivas. Llegó á ser por eso niño mimado en las reuniones de alta sociedad, festejado por las damas patricias, buscado por todo el mundo que se preciaba de tener amistad con él y andar en su compañía. La existencia de Giorgione parece, por consiguiente, fiel espejo de su tiempo y particularmente de la ciudad donde brilló; y tomando en cuenta dicha circunstancia comprenderemos con facilidad que descuidase no poco el ejercicio de su especial destino, cual era el de pintar, y de pintar admirablemente como no lo hacía mejor ninguno de sus contemporáneos.

Se deducirá de estas observaciones que la obra pictórica de Giorgione es harto menos vasta que la de otros artistas. Por otra parte, como su vida durase solamente treinta y cuatro años, le escaseó el tiempo para el trabajo; al paso que algunos colegas suyos citados ya vivieron más de ochenta, y luego veremos que Tiziano también exedió esta edad tan avanzada. Su principal mérito dentro de la historia del arte consiste en haber modificado antes que ningún veneciano las formas y métodos de la pintura, adquiriendo una independencia y personalidad reveladoras de tanto talento cuanto energía. Fué él, en efecto, quien desestimando las tradiciones encaminó la escuela

de su patria al temperamento de libertad por el cual ella quedó definitivamente lanzada. Durante épocas anteriores los severos principios de la moral religiosa no habrían consentido en semejante concepción artística; pero el Renacimiento, libre y dejado de todo escrúpulo de tal orden, prestóse más bien para fomentarla que para ponerle atajo. Repetiré otra vez que Giorgione aparece como hijo legítimo de su tiempo, y que ni éste podía renegarlo, ni tampoco el artista separarse del ambiente que le rodeaba. Si no tenemos presente esta circunstancia, y si juzgamos tan sólo con el criterio actual, es decir, cuatrocientos años después que aquella gente vivió y trabajó, es seguro que no acertaremos á explicar las modificaciones y tendencias con las cuales quedó iniciada la nueva escuela de pintura.

Muchos de los frescos pintados por Giorgione han desaparecido á causa de la intemperie y acción devastadora de los años. No quedan rastros siquiera de las composiciones decorativas que ejecutara en la fachada de algunos edificios, como el palacio Fondaco dei Tedeschi ó el puente de Rialto. Mas aún, ciertas pinturas que hasta hace poco se le atribuían, no se deben á su pincel, á juzgar por investigaciones recientes, sino al de otros maestros. Pero aquellas que existen todavía, y sobre las cuales no cabe duda acerca de su autor, bastan y sobran para hacerle merecedor de tanta fama y para mostrarnos la índole de su espíritu así como las cualidades de su talento. Primero

que todo pintó diversos cuadros religiosos destinados á iglesias de Venecia ó de su país natal; mas no son ellos ciertamente donde podremos apreciarlo como se debe. Por el contrario, artista de esa clase no estuvo llamado á brillar entre los pintores místicos, pues que, siendo demasiado profano, sus gustos le inclinarían con seguridad á la antítesis del misticismo.

* * *

Pasando á examinar la obra de Giorgione, me referiré solamente á dos de sus más famosas pinturas que podemos hallar en Venecia misma: Apolo y Dafne, conservada en la galería del seminario patriarcal vecino á la Salute, y el cuadro llamado « Familia de Giorgione », en el palacio Giovanelli. Antes que todo demuéstrase en dichas obras cierto elemento nuevo entre los artistas y que hasta aquí sólo hemos visto en Cima da Conegliano; quiero decir, un decidido amor á la naturaleza, al campo, al aire libre que se respira en medio de las praderas y de los valles, el cual revela al propio tiempo grande apego á la vida terrena. De allí que Giorgione prestara tan singular importancia al paisaje, dentro del cual figuran los individuos, no diré como accesorio porque ello sería talvez exagerado, pero formando parte de un conjunto mucho más amplio que el de sus únicas personas. Adviértase con esto solo cómo ha variado el papel del artista y el concepto de su trabajo. Anterior-

mente se pintaba con fines de decoración ó de piedad, en tal forma que los cuadros llegaban á ser ó bien

Giorgione. Familia del artista. (Palacio Giovanelli)

simplemente narrativos, ó tendentes á estimular la devoción popular dentro del santuario. Ahora la pintura abarca repentinamente la vida humana en todas sus faces, con sus múltiples pasiones y emociones; abarca más bien cuanto la naturaleza ofrece de ani-

mado é inanimado, siempre que ello sea real y fiel imagen de la vida.

Con semejantes aspiraciones sobraba ya para que el arte pictórico diese un salto hasta conseguir la primacía entre todas las artes. Por lo general éstas habían marchado ayudándose recíprocamente y sirviendo la una para engalanar á la otra. La arquitectura por sí sola no se bastó, y encontrándose escasa de medios decorativos, tuvo que apelar al auxilio de sus hermanas. Concurrieron á embellecerla la escultura con sus estatuas y relieves, la pintura con sus mosaicos y sus decoraciones coloreadas. Hasta los asuntos de índole religiosa trabajados por la última, que tan bien encuadraban dentro de las paredes de una iglesia ó de un altar, simulaban adheridos al edificio mismo, no teniendo explicación ni significado fuera de él. Todavía, al fondo de esos cuadros místicos, donde aparecen Madonas entronizadas sobre altos sitiales, ó figuras de santos en contemplación, tampoco podían hacer falta líneas arquitectónicas, mezclando por mano del propio artista y de manera bien harmoniosa las dos artes, cuan diversas fuesen en su esencia.

Pues bien, con Giorgione vienen las cosas á cambiar de aspecto; adquiere la pintura independencia absoluta de todo lo demás, ensanchando su horizonte hasta el punto de convertirse en intérprete de la naturaleza y de la vida. Desde ese momento no hay situaciones que no domine, fenómenos que no des-

criba, ni sentimientos que no se avenga á reproducir, haciéndolo en forma y con vuelo tan atrevidos que solamente con este inesperado ensanche de sus fines ya adquiere, según acabo de decir, la primacía sobre las demás artes del diseño.

No se imaginen un instante los lectores que exagero la trascendencia de la evolución artística iniciada por Giorgione, seguida de una manera aún más brillante por Tiziano y continuada por los otros maestros de Venecia que vinieron en pos. El momento es supremo en la historia del arte, y sin exageración de ninguna especie puede avanzarse que el desenvolvimiento de la pintura en Europa se debe mucho más á ejemplos de la escuela veneciana que á los genios de Leonardo da Vinci, Miguel Angel y Rafael Sanzio, ó á las lecciones que procedían de Florencia y Roma. Efectivamente fueron deudores de su benéfico influjo los artistas de Holanda y de Flandes, entre los cuales los más insignes como Rubens y Rembrandt. Y también lo fué el mismo Velasquez á quien tanto celebramos por su amor á la vida real en la naturaleza.

A propósito de la excelencia de la pintura sobre las otras artes del dibujo á que aludía momentos hace, encuentro en la obra de Vasari una anécdota curiosa relativa á Giorgione que paso á recordar en seguida. Discurriendo el maestro con algunos escultores, mientras Verrocchio modelaba el caballo de bronce para el monumento de Colleoni, acerca de las ventajas recíprocas de cada arte, aducían aquellos

como era más excelente la escultura que la pintura, por la única razón de poder mostrar en una sóla figura diversas posiciones, con tal que uno diese vuelta al rededor de la estatua; al paso que en el cuadro lo pintado jamás podía verse más que en una sola posición. A esta observación replicó Giorgione que una escena pintada era susceptible de mostrar con una sola ojeada, y sin necesidad de caminar en torno, todas las actitudes que desarrolla el hombre en un momento dado, cosa que la escultura no ofrecerá nunca á menos que el espectador cambie de sitio y de visuales, con lo cual éstas ya no serían una sola sino diversas visuales. Ofreció por su parte enseñarles como una pintura podía mostrar conjuntamente el cuerpo del modelo por delante, por detrás y ambos perfiles de los costados; y esta proposición les llenó de asombro no acertando el cerebro de los escultores á comprender en que forma lo haría. Y he aquí la manera como Giorgione procedió. Pintó una figura desnuda vuelta de espaldas hacia el espectador, y delante de ella una fuente de agua purísima donde se reflejaba el otro lado del cuerpo, á guisa de un Narciso mirándose en la fuente; á un costado de la tela colocó el peto de una armadura bien bruñida sobre cuyo metal, no menos que sobre las aguas cristalinas, aparecía reflejado distintamente el lado izquierdo de su modelo. Por último imitó un espejo donde á su turno quedaba reproducido el lado derecho. El hecho fué que los asistentes celebraron mucho aquella ingeniosa

ocurrencia del maestro, quien efectivamente dejaba comprobado como la pintura fuese capaz de enseñar en una sola visual las diversas actitudes del cuerpo humano con mayor amplitud y perfección que la escultura.

* * *

Cúmpleme ahora dedicar este párrafo á Tiziano Vecellio, segundo gran discípulo de Giovanni Bellini en el orden de los tiempos, pero sin disputa la figura más sobresaliente en toda la historia del arte veneciano. Así como la vida de Giorgione fué rápida y pasajera, así la del Tiziano, su compañero de juventud y estudios, fué larga y bien aprovechada, como quiera que ocupó casi un siglo entero, desde fines del décimoquinto hasta ya muy avanzada la segunda mitad del dieziseis, es decir, la época precisa del mayor esplendor veneciano.

Procede Tiziano de una noble familia de Pieve di Cadore, pequeña aldea cerca de las montañas alpinas, y no bien contaba diez años de edad cuando le enviaron á Venecia al cuidado de un tío suyo para comenzar su educación. Como aquél se convenciera antes de mucho tiempo que para ningún oficio tendría el niño tanta disposición como para el dibujo, le colocó de aprendiz en el estudio de Giovanni Bellini, el artista más afamado de entonces, á fin de consagrarlo á la pintura. Y puesto que, al decir de

Vasari, «en aquel tiempo Gian Bellini y otros pintores de ese lugar (Venecia), por no haber estudiado las cosas antiguas, trabajaban sus cuadros con cierta manera seca y cruda, aunque les copiasen del natural, Tiziano también adquirió al principio esa misma manera de pintar imitando á los demás artistas.» El año 1507 prodújose un gran cambio en las tendencias de los discípulos de Bellini. Llegado Giorgione al estudio no aceptó de buen grado el antiguo estilo de pintura, sino que, separándose de él con todo atrevimiento, comenzó á dar á sus obras mayor delicadeza y relieve, esforzándose por representar los objetos tales como son en la realidad vivos y naturales, con contrastes de luz y sombra, y sin más dibujo que el que delineaba con los mismos pinceles.

Pues bien, no tardó mucho Tiziano en dejarse seducir por el ejemplo de su condiscípulo, y abandonando también él la manera anticuada de pintar de Bellini y los demás maestros coetáneos, púsose, en cambio, á imitar la de Giorgione, y con tan buen éxito que al cabo de poco las pinturas de ambos jóvenes no se distinguían entre sí. De esta suerte podríamos aseverar sin mengua de la verdad histórica que Tiziano se hizo discípulo de Giorgione casi tanto como de Giovanni Bellini, puesto que para el desarrollo de su talento dificil sería averiguar á cuál de los dos pintores debió mayor servicio.

Contaba apenas dieziocho á veinte años de edad y ya era proclamado en toda Venecia como artista

de nota, á la par con Giorgione, reputándole la opinión superior al maestro, quien con su estilo de pintura é índole de caracter iba quedando rezagado en la evolución de los tiempos. Tenía pintados diversos retratos y cuadros de religión cuando por intermedio de un patricio Barbarigo, amigo suyo, le encomendaron la tarea de decorar el exterior del Fondaco dei Tedeschi, en el costado que da á la Merceria. Tratábase allí de cooperar á la obra decorativa que para el propio edificio tenía entremanos Giorgione sobre la fachada hacia el Canal Grande. Y terminadas todas las decoraciones en el Fondaco dei Tedeschi, sucedió un día que algunos gentiles hombres, ignorantes de que Tiziano hubiese tomado parte en ellas, se encontraron con Giorgione y le felicitaron vivamente por el éxito de su trabajo, agregándole que encontraban aún más bellas que las otras aquellas pinturas en la fachada de la Merceria, es decir, precisamente las que había ejecutado Tiziano y no él.

Rara vez el juicio de las personas de un mismo oficio resulta imparcial y desapasionado, y por esta razón cuando ellos prodigan elogios á un compañero ó rival debemos estar seguros que el mérito de éste último se impone doblemente á nuestra atención. Refiérome con esta advertencia al juicio que Sebastian del Piombo emitía sobre Tiziano muy en los principios de su carrera artística, á propósito de un cuadro suyo que tenía por tema el triunfo de la Fe. He aquí las palabras textuales con que Vasari relata el epi-

sodio. « Recuerdo que fra Bastiano del Piombo, raciocinando sobre el cuadro, me dijo que si Tiziano por aquel tiempo hubiese estado en Roma y visto cosas de Miguel Angel, de Rafael y las estatuas antiguas, y si hubiese estudiado el dibujo, ejecutaría cosas estupendísimas, á juzgar por la bella práctica que tenía en el colorido, la cual hacíale digno del elogio de ser el mayor y mejor imitador de la naturaleza en nuestro tiempo en materia de colorido. Agregando á esta cualidad la del gran dibujo ya merecería que le colocásemos á la altura del Urbinate y del Buonarroti. »

Bien conocida es la circunstancia que Sebastian del Piombo, cuyos conceptos acabo de reproducir, con pertenecer á Venecia por nacimiento, manifestóse el menos veneciano de sus pintores, como quiera que se dejara dominar por la fascinación de los grandes genios que á la sazón trabajaban en la Corte pontificia. De allí proviene que juzgase á Tiziano con un criterio artístico adquirido en el ambiente de Roma, sin pensar que cada escuela posee sus rasgos característicos y que solamente la perfección es susceptible de reunir cualidades sobresalientes de todas ellas juntas. Pero de aquel juicio deduciremos que la cualidad dominante en Tiziano fué el colorido, ó lo que equivale á decir la fiel y acuciosa imitación de la naturaleza, donde ciertamente predomina la nota del color sobre lo demás. Cualidad instintiva en los artistas venecianos, y no solamente entre los grandes

ingenios sino entre pintores bien secundarios de toda época, el colorido adquirió con Tiziano una fuerza, un vigor, un derroche de sí mismo diría, que jamás

Mausoleo de Tiziano en Santa Maria dei Frari

se ha visto análogo en ninguna otra parte ni escuela. Las mismas cualidades de Giorgione fueron llevadas

por él á mucho mayor desenvolvimiento y á una intensidad que llega á ser dificil explicar con palabras. Escasamente preocupado de sentimientos íntimos ó de emociones espirituales, demuestra antes que todo amor á la vida y apego al goce de los sentidos, un férvido entusiasmo por la belleza corpórea, tangible y concreta que se cifra en determinadas formas y ocasiona determinadas sensaciones.

Dado esto giro que cobraron su talento y vocación ya se echará de ver que ni los cuadros sagrados ni aún los mitológicos serían el fuerte de Tiziano. Por muy bellos que le resultasen, en unos y otros el sentimiento de la vida real tenía por la fuerza que abrirse paso al través de las representaciones de orden figurado. Para los primeros se exigía un misticismo que no tuvo, y probablemente devoción más sincera que la suya; para los segundos imaginación tal que le condujese á un mundo diverso de aquel que habitaba y cuyos goces francamente estaba saboreando. De ahí que sus Vírgenes parezcan solamente hermosas mujeres venecianas, de cabellera rubia, de formas esbeltas ó robustas, frescas y sanas físicamente; y sus Venus, damas no menos hermosas, que nos sugieren la idea de haber pertenecido á la alta sociedad habitando los palacios que vemos á orillas de los canales.

En la vida y obra de Tiziano una cosa nos llama la atencion antes que todo, cosa nueva en Venecia y que contemporáneamente veremos repetirse en Roma

y Florencia. El artista abandona las soledades del taller y las antiguas modestias del oficio para figurar con honra en compañía de los más conspícuos personajes. Señor entre los más encumbrados señores, verdadero príncipe en medio de los príncipes, el papel del artista ha variado completamente, transcurriendo un mundo de distancia desde aquellos días, sin embargo no muy lejanos, cuando el humilde escultor era conocido bajo el nombre de *taiapietra* y el pintor no salía de su pobre *botega*, estudio, taller y almacén á un mismo tiempo, aguardando compradores para las *anconas* de devoción y los cofres matrimoniales pintados.

Ahora Tiziano pasa de golpe a figurar en primera línea entre la alta sociedad europea. Atráenle con igual empeño los patricios de Venecia y el duque Alfonso de Ferrara; los marqueses de Mantua y el cardenal Bembo, para ponerlo en relación con los Papas; Francisco I de Francia, el emperador Carlos V, y Felipe II en seguida, de tal manera que hasta entonces jamás pintor alguno fué tan mimado ni acogido por los grandes. Cooperaban á hacerlo favorito dos condiciones esenciales en su persona: la propia distinción de sangre y de caracter y la finura de sus modales, primeramente; y en segundo lugar, sobretodo, su extraordinario talento para pintar retratos, género que se había puesto muy á la moda desde el tiempo de los Bellini y Lorenzo Lotto, en forma tal que ya ningún personaje noble, rico ó eclesiástico dejaba de pedir el suyo.

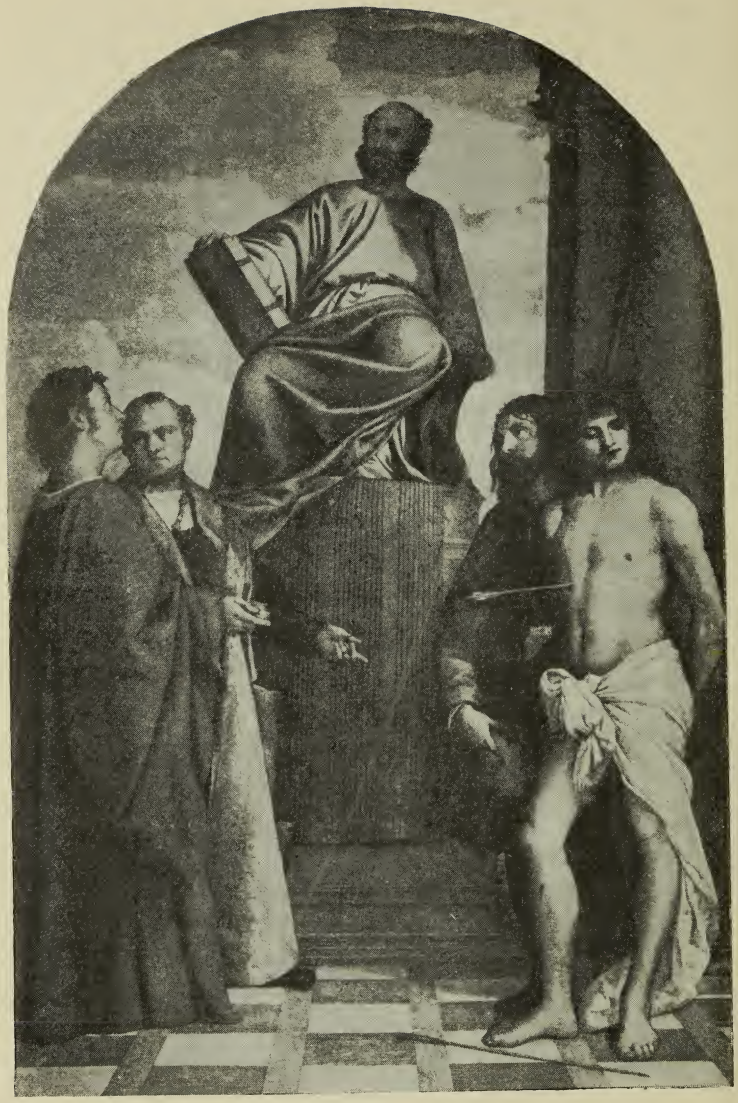
Siguiendo esta corriente pintó Tiziano los retratos de varios dux que sucesivamente gobernaron á la República veneciana durante su larguísima carrera; los del príncipe Grimani y de Loredan; uno del rey de Francia Francisco I en vísperas de alejarse de Italia; otro del cardenal veneciano Bembo, que luego después fué secretario de León X, y otro de Federico Gonzaga, duque de Mantua. Gracias á su amistad con el poeta Pietro Aretino éste le puso en relaciones de amistad con el cardenal Hipólito de Médicis; y mientras Carlos V estuvo en Bolonia fué llamado Tiziano por dicho cardenal para encomendarle el retrato ecuestre del emperador, obra que le valió mil escudos de estipendio. Y como la celebrasen tanto, al regreso de Carlos V de una expedición á Hungría, mientras aguardaba en Bolonia su entrevista con el Papa Clemente VII, el monarca español hízose reproducir de nuevo por el mismo artista, quien inmediatamente después de concluir dicha obra procedió á retratar al cardenal de Médicis, compañero del emperador, en traje de magnate húngaro.

Tocó el turno en seguida á Pablo III, aprovechándose la circunstancia de su viaje á Bolonia, y á varios cardenales de la comitiva. Poco después á Francisco Maria, duque de Urbino. Mas como son tan numerosos los retratos de grandes personajes que pintara Tiziano, no siendo posible catalogarlos, distribuídos como están en palacios y galerías de toda Europa, me contentaré con citar, por último, el de

Felipe II, rey de España, á cuya corte marchó con el propósito de establecerse desde antes que Carlos V se retirase al monasterio de San Yuste. Entonces fué cuando el emperador le colmó de favores, y además de concederle la caballería de una Orden le fijó rentas perpetuas que, acrecentando las que ya recibía en su patria, dejaron su situación pecuniaria sobradamente holgada y ventajosa.

Tratándose de cada uno de los retratos que he enumerado y de tantos otros que omito, pero que están á la vista de todo el mundo en las galerías europeas, hay un elogio que constantemente se repite en la pluma del crítico ó biógrafo antiguo, el cual consiste en decir estas palabras: parece que el personaje estuviera vivo. De la absoluta comprensión de sus modelos, de la increíble facilidad para repetir sobre una tela las figuras de realidad, de su colorido maravilloso, que es causa de que aquellas aparezcan más bien vivas que en simulacro, de todas estas cualidades depende el grande éxito del Tiziano en el género de los retratos.

Era de creerse que por haber sido poco afecto á profundizar sentimientos, en su prurito de identificarse con la naturaleza exterior no hubiera comprendido con tanta perfección el caracter de sus modelos; pero no sucedió así, sino lo contrario. Los personajes de sus retratos, y esto lo comprendemos muy bien sin haberles conocido, quedaron admirablemente reproducidos, quiero decir, no sólo en su fisonomía



Tiziano. San Marcos y cuatro Santos. (Santa Maria della Salute)

exterior sino también en las salientes cualidades de su caracter, en aquello que casi tanto como las facciones mismas hace que uno se distinga del otro. Parte del secreto de su grande éxito está en la perfección del colorido, como quiera que para la verdad del retrato ningún factor contribuye más que el colorido, copiando la naturaleza y la vida; y Tiziano le ostentó con una fuerza incomparable. Las carnes que pintaba parecen humanas verdaderamente, y las pintó de tal manera que los siglos en nada han debilitado el brillo ni el vigor de sus colores.

Precursor de los maestros holandeses y flamencos, precursor de Velasquez, quien igualmente quiso apoderarse de la realidad prestando atención antes que todo á la exactitud de la representación artística, Tiziano es el primer maestro del retrato, porque su obra en este género no se reduce á una que otra tela aislada como las que salieron de la paleta de sus antecesores, sino que forma una gran galería de personajes de variadas naciones que podrían desfilar á nuestros ojos como corifeos de la historia durante el siglo XVI.

* * *

Lejos de mi ánimo la pretensión de estudiar en un ligero examen como éste de la pintura veneciana todos, ni siquiera la mayor parte de los trabajos de Tiziano. La tarea resultaría fatigosa, casi abruma-

dora, pues que la actividad y fecundidad del maestro están en razón de su larguísima existencia. Pintó constantemente durante más de ochenta años, si son positivas las noticias de algunos de sus biógrafos que le prestan noventa y nueve de vida; algunos años menos si fuese cierto que vivió solamente ochenta y cuatro. De todos modos su período de trabajo fué prolongadísimo, pudiéndose aseverar que no perdió tiempo en circunstancia alguna. Artista á quien siempre sonrió la fortuna, hombre feliz en todo sentido, sano de cuerpo y vigoroso de espíritu, ninguno antes que él se le parangona en posición, en influencias y en favores de la suerte. No hubo príncipe ni gentilhombre de su tiempo que no pasara vecino á él ó que no le distinguiese de algún modo, y jamás reputación de artista se extendió tan rápidamente por cortes, palacios y grandes salones.

Mi misión se reduce ahora á examinar brevemente algunas de las pinturas de Tiziano existentes en Venecia, sin tomar en cuenta las numerosas obras que pintara en el extranjero ó por encargo de diversos señores, ó que más tarde salieron de su patria. Con aquellas solamente sería facil formar una vasta galería. No quedan rastros de sus frescos pintados en el exterior de ciertas casas, ni de las composiciones históricas que ejecutara en la sala del Mayor Consejo, sea para continuar la obra inconclusa á la muerte de Bellini, como los episodios de la sumisión de Barbaroja en el pórtico de San Marcos, sea de su propia

inventiva, como aquella batalla de Cadore, considerada por todo el mundo obra estupenda y lo mejor que se hubiese trabajado en el Palacio ducal. Todas estas pinturas fueron destruídas por el incendio de 1577.

Nos dirigiremos antes que todo á la Academia donde se exhibe entre otras la obra maestra del Tiziano, quiero decir, la Asunción de la Virgen, cuadro magnífico que figura entre los más notables del mundo, pudiendo colocarse á igual nivel que los más bellos de Rafael Sanzio, Rubens, Rembrandt, Velasquez y cualquiera otro de los genios pictóricos de otras escuelas.

He dicho que Tiziano no se prestó ordinariamente para la interpretación de escenas religiosas ni para los cuadros de devoción, y ello por una razón muy sencilla. El artista era demasiado mundano y apegado á la vida material que le fascinaba con sus bellezas y solicitaciones. Cuando pintaba Vírgenes bien claro se está que su imaginación las concibió como mujeres de la vida real, sin nada de sobrenatural ó divino. Recordemos si no el hermoso grupo que forma la Santa Familia llamada del « Consejo », que está en el Museo del Louvre. Las figuras son deliciosas verdaderamente, encantadoras de candor y naturalidad, puesto que fueron inspiradas por algunas dulces escenas de la vida familiar del propio astista, cuyo espíritu se había tranquilizado después de las tormentas juveniles y cuyo corazón debía sentirse

feliz después de regularizar su vida doméstica. Pero entre tanto el sentimiento religioso no aparece muy ostensible, sino que, allí como en otros cuadros, continúa dominando la simple atrayente materialidad de nuestra existencia en medio de la verdura, de las flores, de la luz y de la naturaleza toda.

Tuve necesidad de esta pequeña digresión para acentuar el contraste de las pinturas usuales del maestro y de ésta en que ahora me ocupo. La Asunción de la Virgen es cuadro religioso naturalmente; pero me explico el éxito de Tiziano porque representó una escena grandiosa, magestuosa, sublime, y no de simple piedad tranquila y casi individual como aquella que estaban llamados á evocar los cuadros de altar ordinarios. Su genio prestóse aquí para ejecutar una apoteosis de María, y tal es el asunto donde encontrará campo ilimitado de expansión y lucimiento. Mitad real, mitad fantástico, la vida y el movimiento de sus personajes priman sobre lo demás. No busquemos en él poesía mística sino grandiosidad de concepto y verdad en las actitudes; porque se trata de una visión celeste producida con elementos perfectamente humanos, todos ellos envueltos en atmósfera de luz y color tan brillante y harmonioso que más fascinan á la mente que conmueven al corazón.

No hay quien no conozca la composición de este cuadro contínuamente reproducido y esparcido por todas partes del mundo. Divídese en tres diversas

Tiziano. Asunción de la Virgen. (Academia)

escenas, la una celeste, otra terrena y la tercera intermedia, si fuera lícito llamarla así. Sobre la tierra está el grupo de los Apóstoles, quienes al ver como la Virgen se eleva por los aires hacen ostentación de sentimientos vivísimos, ya de entusiasmo y fervor, ya de sorpresa casi desesperada. En la manera como Tiziano agrupó aquellas figuras y en el extraordinario vigor que prestó al dibujo de las formas, cambiando tan absolutamente el estilo de los pintores venecianos que le habían precedido, parece indudable que se inspirase un poco en Miguel Angel, con quien ya había trabado amistad en Roma. También se nos viene á la memoria el cuadro de la Transfiguración, postrera obra de Rafael Sanzio; pero la de Tiziano tiene sobre esta última y sobre cualquiera otra cuya composición pueda en algún modo asemejársele, una ventaja enorme cual es el colorido que la embellece con tan particular encanto.

La escena que califiqué de intermedia tiene como figura predominante á la Virgen, quien rodeada por coros de ángeles asciende gloriosamente á los cielos. Con ser muy real y humana la representación de María, no puede negarse que su fisonomía manifieste señales de éxtasis divino. Mira hacia arriba con tal profundo arrobamiento que me imagino hallar en su expresión el supremo instante del tránsito de la vida humana que conserva aún, según lo atestigua su cuerpo material casi pesado, á la vida sobrenatural é incorpórea que se le aguarda en la mansión celeste.

Tiziano. Detalle en el cuadro de la Asunción

Los ángeles alegremente revoloteando en torno suyo, como si fuesen pajarillos recién escapados de su jaula, ahora bañados en luz, ahora en la penumbra, ó sumerjidos en obscuridad intensa, son preciosas creatu-

ras humanas rebosantes de vida y alegría. En ellos nada de misticismo ni de contemplación. Asisten á un suceso maravilloso sin darse cuenta de la maravilla, y como niños pequeñuelos más bien se divierten, entretienen y juguetean que toman parte en la grandiosa escena que están embelleciendo con su gracia y hermosura infantil.

En la región de arriba vemos aparecer en tercer lugar, abriéndose paso entre las nubes, la venerable figura del Padre Eterno acompañado por coros de ángeles, que baja del cielo á recibir á la madre de Jesucristo, ó que más bien abre sus puertas para darle acogida.

Tiziano le representó en forma análoga á como le hemos visto en los frescos del Vaticano, sea en la Capilla Sixtina, sea en las Loggias de Raíael. Anciano bondadoso de luenga barba blanca y cabellos no menos largos y desgreñados, envuelto en manto que le cubre todas las formas, extendiendo sus brazos por el firmamento en señal de afección paternal hacia lo creado y cordial acogida de su creatura predilecta: he aquí la imagen más racional del Padre Eterno que pudiéramos imaginar y que idearon los maestros del Renacimiento dejándola consagrada en el arte desde el siglo XVI.

Tal es descrita muy á la ligera aquella que es lícito consideremos como obra maestra de Tiziano. Yo no acertaría á declarar con precisión cuál sea su mayor mérito ni cuál la impresión culminante que

nos produce; pero quizás ningún otro rasgo me impresiona tanto en ella como el vigor de las figuras y la fascinadora harmonía de las entonaciones. Conceptuosidad de la idea y grandiosa ejecución de la misma; solemnidad en los gestos de los Apóstoles; belleza de actitud, de ropajes y color en el cuerpo de la Virgen, y aún mayor belleza y expresión extática en su fisonomía; fascinación de los angelillos que vuelan en torno, y todo un conjunto de verdad natural mezclada con divino arrebato, de hermosura terrena con sublime hermosura: tales son los rasgos que descubriremos poco á poco estudiando este cuadro de universal renombre.

Le pintó Tiziano para el altar mayor de la iglesia franciscana de Santa Maria dei Frari, y allí estuvo colocado larguísimo tiempo hasta que lo llevaron á la Academia. Cuenta la crónica que como Fra Marco Germano, prior de dicho convento, fuese muy á menudo á vigilar el progreso del trabajo mientras Tiziano le ejecutaba, se creyó con títulos para hacer al maestro repetidas críticas y observaciones poco favorables, valiéndose de la razón que él había encargado el cuadro y lo costeaba con su propio dinero. Así también dieron en criticarlo á ejemplo del prior los demás religiosos, sin perjuicio de no tener nociones siquiera en materia artística, fastidiando al maestro quien, al decir de aquella crónica, se vió *molestato dalle frequenti visite loro e il poco loro intendimento.* Entre otros defectos, alegaban los pobres

franciscanos que las figuras de los Apóstoles eran demasiado grandes, *di troppo smisurate grandezze:* y en balde trató el artista de persuadirlos como ellas necesitaban guardar estrecha relación con la amplitud del ambiente y de la escena, pues que de otro modo resultarían mezquinas y desproporcionadas. El hecho fué que los religiosos quedaron bien poco satisfechos de la obra que Tiziano ejecutó para el altar mayor de su iglesia, y á no ser por una oferta de compra que el emperador les envió por intermedio de su embajador en Venecia, acaso nunca le habrían apreciado como objeto valioso. El interés que Carlos V manifestaba por su cuadro abrió los ojos de los franciscanos revelándoles que al fin y al cabo algunos méritos tendría. « Reunídos los padres en capítulo, dice el antiguo historiador Ridolfi, después de escuchar varias prudentes opiniones, decidieron no ceder á nadie el cuadro del altar mayor, reconociendo en un momento de cordura que no era el arte profesión de su convento, y que el uso del breviario nada tenía que ver con conocimientos en pintura. »

Es lástima, por una parte, que el cuadro de la Asunción no ocupe el sitio para el cual fué destinado; allí estaría en medio de su particular ambiente. Por otra parte, dada la escasez de claridad que reina ordinariamente en el interior de las iglesias venecianas, y de aquellas góticas sobretodo, preferible es que le veamos en una sala de museo con luz artificialmente adaptada para lucirlo cual se debe. De

esta manera apreciamos enteramente su efecto poderoso y magnífico sin nada que lo estorbe ó disminuya.

* * *

Sin salir de la Academia comentaré dos obras de Tiziano que señalan el principio y el fin de su larguísima carrera artística, pues que una pertenece á su primera juventud y la otra á los últimos días de su activa vejez, no habiendo aún alcanzado á terminarla de su mano. Quiero hablar de la Presentación de la Virgen al Templo, y de la Pietà, ó sea el Descendimiento de la Cruz.

El edificio que ocupa en el día la Academia veneciana estaba destinado desde el siglo XVI á *Scuola della Carità*, y precisamente para esta sala donde hoy lo vemos, que fué salón de hospedería en aquel instituto, pintó Tiziano el cuadro colosal de la Presentación de la Virgen al Templo. Observaremos antes que todo, delante de la vasta composición, como dos puertas de la misma sala interrumpen la unidad de su superficie, y como á pesar del obligado inconveniente, supo el artista superarlo sin nada que choque á la vista ó que perturbe la necesaria unidad del conjunto. Decía hace poco que esta pintura procede de los años juveniles de Tiziano y ello se adivina á poco de estudiarla. Queda patente todavía la afición de los pintores venecianos á mezclar en sus cuadros escenas de la vida nacional con las escenas bíblicas,

á patricios vestidos á usanza de la época con personajes antiguos, y á poner concursos de magistrados y pueblo como aparecían realmente en las ceremonias oficiales de la República. No otra cosa hicieron Carpaccio y Gentile Bellini en sus curiosas composiciones que por eso resultan verdaderamente documentarias. Pues bien, tampoco tuvo escrúpulos el gran maestro de Cadore para entrelazar con un episodio de la Virgen, patricios, senadores y gente del pueblo, tales como les veía diariamente, sin perjuicio del anacronismo y sin miedo á la contradicción de épocas, personajes y costumbres. Esto mismo produce una impresión de candorosa naturalidad que más bien agrada que molesta. La vida real se impone al artista sobre toda otra consideración, como quiera que no parece concebir la escena judaica tomada de las Escrituras sino al través de formas contemporáneas suyas.

Variadas son las opiniones de críticos acerca de esta obra de la juventud del maestro. Ruskin, por ejemplo, dió en censurarla muy duramente, considerándola falta de bellezas, plagada de falsedades y como la menos interesante que jamás ejecutara el fecundísimo pintor. Otros, en cambio, la celebran mucho, y del lado de estos últimos se han puesto siempre el público y la opinión general, quienes de ordinario poseen ojo excelente para distinguir lo bello y meritorio de lo que no es, apreciando lo primero y mirando con indiferencia lo segundo.

Taine describe este cuadro en pocas palabras y de ellas me valdré para dar idea del asunto á los lectores, sin perjuicio de la anexa reproducción fotográfica que importa más que cualquiera descripción escrita: « Sobre las gradas de una escalera gris aguardan los sacerdotes y el gran pontífice. En la mitad de las gradas, la pequeñuela, con túnica de color azul y rodeada por una aureola amarillenta, va en camino de ascender la escalera recogiendo ligeramente su vestido. Nada tiene de sublime; está sacada de la vida real; sus pequeñas mejillas son bien redondeadas; levanta la mano hacia el gran sacerdote como por precaución y en ademán de preguntarle para qué la necesita. Es ella niña, verdaderamente, que todavía carece de raciocinio, y tal como Tiziano pudo encontrar muchas en el catecismo dominical. En el primer plano, al frente del expectador, y al costado de la escalera hay una vieja regañona también vestida de azul con caperuza blanca, verdadera aldeana de las que vienen al mercado de la ciudad, y que guarda á su lado el canasto de huevos y gallinas; un pintor flamenco no se habría permitido mayor atrevimiento. Nos imaginamos en una ciudad real, compuesta de burgueses y paisanos, donde se ejercitan oficios, donde se practican devociones; pero adornada de antigüedades, grandiosa en su estructura, embellecida por las artes, iluminada por el sol, situada en medio del más noble y rico de los paisajes. Más meditativos, más distantes de las cosas reales,

Tiziano. Presentación de la Virgen al templo. (Academia)

los florentinos crean un mundo ideal y abstracto por encima del nuestro; Tiziano, más espontáneo y más feliz, ama nuestro mundo, lo comprende, se encierra dentro de él y hermoseándolo lo reproduce sin refundirlo ni suprimirlo. »

Me parece evidente que el genio particular de Tiziano quedó revelado al mundo desde el momento en que pintó este cuadro para la *Scuola* de la Caridad. Con medios de increíble simplicidad consiguió un efecto conmovedor é imponente. El colorido es de tal manera harmonioso que nos imaginaríamos asistir á una ceremonia verdadera; y el sentimiento de la pequeña María (no se extrañe que hable de sentimiento en un cuadro cuyo gran mérito consiste en la verdad externa), es profundo y comunicativo. Perdonemos la licencia que tomó el artista de colocar como testigo de la escena á aquella vieja verdulera, la cual fué acaso inspirada por una de las telas de la leyenda de Santa Ursula, siguiendo el ejemplo de Carpaccio.

Así como la Presentación de la Virgen hace una impresión agradable y tranquila, el Descendimiento de la Cruz, último cuadro del maestro, y su verdadero testamento artístico, nos la produce triste y patética. Cuesta darse cuenta del asunto por la obscuridad del colorido, de tal manera que á primera vista parece que estuviéramos delante de un caos; pero poco á poco van desprendiéndose los tonos unos de otros, desenvolviéndose la escena, y la im-

presión general se harmoniza en el trágico conjunto del Calvario. ¿No es verdad que resulta extraña coincidencia que el pintor de tantas escenas placenteras tendentes á demostrar su amor á la vida, su apego á las cosas terrenales y sensuales, eligiese asunto tan sombrío y tétrico como el cadaver de Jesús en brazos de su madre adolorida, precisamente en aquellos días cuando vendría la muerte á sorprenderlo á él mismo?

Era ésta la primera vez que Tiziano dejaba á un lado sus antiguas cualidades de serenidad inalterable y feliz. El pintor que siempre tuvo los más brillantes colores en su paleta se puso de repente obscuro; quien pintaba la imagen de la vida pintó ahora la de la muerte, y, ¡qué muerte, la del Redentor!

Ello no parece sino como un presentimiento de su cercano fin. El cielo está sombrío y casi negro; una luz pálida refleja sus lívidos destellos sobre el cadaver que juntamente con la Virgen sostienen mudos de tristeza José de Arimatea y María Magdalena, quienes, como dijo un observador, no parecen concebir esperanzas de la resurrección del Maestro, tan absolutamente muerto y rígido encuentran su cadaver.

Pues bien, sentaban á las postrimerías del noble anciano pensamientos de este linaje y acaso fueran ellos inspiración de lo alto. No daba aún las últimas pinceladas en este cuadro cuando Tiziano se despidió del mundo de los vivos. Una inscripción grabada

en letras negras sobre uno de los extremos de la tela nos dice lo siguiente: *quod Tizianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoque dicavit opus;* la obra dejada inconclusa por Tiziano vino á terminarla Palma respetuosamente y la dedicó á Diós. « Esta noble, conmovedora y religiosa inscripción, observa Teófilo Gautier, hace de este cuadro un monumento. Ciertamente que Palma, gran pintor á su turno, debió acercarse con zozobras á la obra del maestro, y su pincel, por habil que fuese, debió vacilar de hesitación más de una vez cuando se posaba sobre los toques del Tiziano ».

Antes de terminar mis comentarios sobre este gran maestro quiero dedicar unas palabras al célebre cuadro de altar, conocido con el título de « La Pala dei Pesari » ó Madona de la familia Pesaro, que está en la iglesia de Frari. Unánimes son las opiniones para reputarlo uno de los más bellos cuadros votivos que existen, si no el más bello de todos. Llámolo votivo porque fué mandado pintar en señal de ex-voto por la familia recordada, algunos de cuyos miembros aparecen allí arrodillados á los pies de la Madona y el Niño. Se trata aquí, por consiguiente, de lo que se ha dado en clasificar como cuadro de ceremonia, por la fuerza un poco frío, sin unidad en las escenas, y donde se mezcla la religiosa ó histórica con otra completamente real y corriente. Pero el talento de Tiziano nos hizo aquí algo verdaderamente magestuoso, donde con la magia de su colo-

Tiziano. Madona de la familia Pesaro. (Iglesia de Frari)

rido confúndense sin chocar los personajes divinos con los humanos, las visiones, por decirlo así, á pesar de su apariencia de realismo con los retratos de una familia entera. Acostumbrados á la modestia de los antiguos cuadros de este género llegamos con el de Tiziano á una pompa religiosa y profana que nos causará sorpresa. Y en medio de esa pompa la postura y fisonomía de la Virgen son realmente muy sencillas y encantadoras; sostiene al Niño inclinándose benévolamente hacia Jacobo Pesaro, obispo de Paphos, mientras Jesús, niño delicioso y juguetón, parece divertirse con el manto de su madre y con San Francisco que le rinde homenaje.

* * *

Casi émulos del Tiziano por su talento, pero productores de una obra mucho menos amplia y universal, fueron varios otros maestros venecianos de la misma época, cuyas pinturas tenemos oportunidad de apreciar en Venecia y en algunas galerías de otras ciudades en Italia y el extranjero. Estudiar á cada uno separadamente sería materia de un libro especialista, mas como el mío no puede ambicionar semejante propósito, me contentaré con nombrarlos de paso haciendo referencia, por excepción, á alguno que otro cuadro de aquellos universalmente celebrados en Venecia.

Palma, calificado con el apodo de « viejo », para distinguirlo de un sobrino suyo á quien se denomina

« el joven », fué pintor notabilísimo hasta llegar á la altura de Tiziano y talvez superarlo en perfección de dibujo. Veremos muchos cuadros de su paleta en el Palacio ducal; pero ahora deseo referirme tan sólo á su famosa pintura de Santa Bárbara que ejecutó para el altar que los artilleros del Arsenal tenían en la iglesia de Santa Maria Formosa, donde la vemos todavía. Disipada está hoy la popular leyenda de que el modelo de que Palma se valiera para pintar la bellísima figura de Santa Bárbara no fuese otro que una hija suya, amada de Tiziano y retratada por éste con el nombre de Flora, según podemos verla en la galería florentina *degli Uffizi*. Palma no fué casado ni tuvo hijas en verdad, sino una sobrina Margarita, cuyo modesto ajuar aparece minuciosamente descrito en el testamento de su tío, junto con los legados no menos modestos que éste le deja en herencia. Aquella Violante que sirvió de modelo para la Flora del Tiziano, de igual manera que para la « Violante » del mismo Palma, existente hoy en la galería imperial de Viena, debió de ser alguna hermosa patricia veneciana que acaso también prestara sus atrayentes facciones para representar la Santa Bárbara de que estoy hablando.

La célebre composición de Palma el viejo divídese en cinco compartimientos de tamaño muy desigual; mas como quiera que el del centro donde está la santa resulta tan vasto é importante cuanto secundarios los cuatro laterales, ocurre que poco ó nada

Palma el viejo. Santa Bárbara. (Iglesia de Formosa)

se advierten estos últimos por admirar el primero. De ahí que solamente prestaremos nuestra atención á la figura de Santa Bárbara. En ella exhibió Palma todo el talento de que fuese capaz, hasta tal extremo de suceso que difícilmente podría encontrarse una sola figura en composición aislada que merezca igualarla en belleza. Juzgarán los lectores por el adjunto grabado cuán extraordinariamente grandiosa y magestuosa es su actitud. Mas que imagen de una santa, la suya nos parecería la de alguna reina antigua, la de una diosa casi, por el estilo de Pallas griega, condescendiendo á presentarse á los ojos de los mortales. Lleva una túnica de color café intenso y manto de color encarnado; sobre la diadema que corona sus sienes va envuelto un velo blanco cubriendo en parte las trenzas de su cabellera rubia dorada. Es el tipo de la muyer heroína habituada á mandar y á vencer, de tal suerte que ninguna otra representación femenina simbolizaría mejor á la patrona de los ejércitos. Y si agregamos á ello un colorido suave y harmonioso, pero intensísimo al propio tiempo, ya se podrá calcular el efecto de conjunto de esta pintura incomparable.

Giovanni Antonio de Pordenone, conocido con el último nombre que tomó de su pueblo nativo en las comarcas del Friuli, fué en su vida artística tan díscolo y luchador cuanto Palma tranquilo y benévolo. Sin otro estímulo para su trabajo que rivalizar con Tiziano, ejecutó muy buenas pinturas. Al decir de

Lanzi, su naturaleza mundana, con tendencias caballerezcas y altivas, quedó reflejada en el espejo de su ánima, la más altiva, la más orgullosa y soberbia entre todos los pintores de la escuela véneta.

Ya he tenido oportunidad de nombrar á Sebastiano del Piombo y á Lorenzo Lotto. El primero, después de convertirse en feliz imitador de Giorgione, se marchó á Roma, donde hubieron pronto de dominarlo completamente la fascinación é influencias de Miguel Angel. Bien sabido es el caso de este último artista cuando, en sus animosidades y celos contra Rafael de Urbino, quiso ponerle de frente á Sebastian del Piombo, llegando hasta inducir al cardenal de Médicis que le encomendase un cuadro por el estilo de la Transfiguración, el cual competiría con éste y le haría sombra. Sobre el altar mayor de la iglesia de San Juan Crisóstomo veremos la pintura más notable de aquel maestro que exista en Venecia. Representa al santo titular de dicha iglesia entre dos grupos de hombres y mujeres bienaventuradas, siendo tan hermoso en la ejecución, su colorido tan vigoroso y acentuado el claro obscuro, que durante mucho tiempo se creyó fuese obra de Giorgione y no de Sebastian del Piombo.

A Lorenzo Lotto distinguió como cualidad característica la expresión del sentimiento con especial intensidad. Algunos de sus retratos, como por ejemplo aquél del obispo de Rossi que está en el Museo de Nápoles, son verdaderamente incomparables. For-

mado en el estudio de Giovanni Bellini, al cabo de poco tiempo y de la misma suerte que Tiziano, dió en seguir la nueva senda trazada por Giorgione, pudiendo considerarse maestro suyo más bien éste que el primero. Después de ejecutar algunos cuadros para iglesias de Venecia, en que se sevela un fino sentimiento de piedad cristiana, y cuando estaba viejo y escaso de recursos, se marchó á Ancona y de allí á Loreto, donde, al decir de Vasari, una vez que hubo pintado diversas tablas en el santuario de la Virgen, resolvió terminar su existencia al servicio de la Madona habitando la santa casa en calidad de religioso, hasta que le llegó una muerte tan buena y tranquila como había sido su vida. Tiziano que le conocía muy de cerca calificaba á Lotto, *come la virtù virtuoso e come la bontà buono.*

* * *

Oriundo de Treviso y de estirpe asaz plebeya fué Paris Bordone; pero su talento hubo de levantarlo rápidamente hasta las mayores alturas, no solamente en Venecia misma donde se daban cita durante el siglo XVI tantos artistas del norte de Italia, sino hasta en la corte francesa de Francisco I. Dicho monarca le tuvo ocupado en pintar pocos años después que á Leonardo da Vinci, sin que la fama y el genio del maestro lombardo disminuyeran el éxito del veneciano, lo cual es mucho decir en honra suya.

La pintura más importante de Paris Bordone está en la Academia, sobresaliendo en ella, además de sus cualidades artísticas, el interés histórico y legendario de que supo rodearla. Representa dicha pintura á un pescador de la Laguna en el acto de ofrecer al dux el anillo de San Marcos. La leyenda que sirvió de tema al artista es bien conocida para los venecianos y vale la pena que la refiera en pocas palabras.

Allá por los tiempos medios cuando la ciudad de San Marcos había alcanzado el período de su mayor grandeza, ocurrió un suceso maravilloso destinado á salvarla del peligro que la amenazaba. Durante tres días y tres noches llovía sin cesar, al punto de elevarse las aguas á tanta altura que ya buena parte de la ciudad se había inundado. Aún no cesaba el furioso temporal de lluvia y truenos cuando en la tercera noche logró un pobre pescador amarrar su barquilla en la Riva de San Marcos esperando el término de la inclemencia. Y mientras allí estaba acercósele un desconocido para pedirle que le llevase en su barca á la isla de San Giorgio Maggiore. «¿Cómo es posible que podamos atravesar hasta San Giorgio Maggiore? contestó el barquero; estoy seguro que naufragaríamos en el camino.» Mas como insistiese el recién venido, con razones que el otro no se atrevía ni era capaz de refutar, y confiando que Diós habría de protegerles, consintió en tomarlo abordo para hacer la peligrosa travesía, con el resultado de que llegaron salvos á la isla del frente.

El pasajero desembarcó en ella, y al cabo de poco presentóse nuevamente al pescador con un joven también desconocido, pidiéndole ambos esta vez que les condujese á San Nicolás del Lido. Volvió el barquero á contestar con negativa, invocando la imposibilidad de exponerse á tal distancia con un solo remo y en semejante temporal; pero aquellos lo animaron con buenas palabras: « No temas el peligro; si bogas con vigor llegaremos sanos y salvos y recibirás espléndida remuneración en seguida. » Y así lo hizo el buen barquero, y cumpliéronse aquellas palabras porque la barca atravesó la Laguna sin zozobra alguna y pronto habían desembarcado en San Nicolás los dos incógnitos pasajeros. Sin que mediase mucho rato apareciéronse á la orilla del mar los mismos dos acompañados de un tercero, ordenando al pescador que les llevase al sitio donde se alzan las fortalezas marítimas.

Entre tanto la tormenta proseguía con igual furia, mas era de ver á la pequeña barca surcando las aguas segura y gallardamente como si los elementos no le afectasen. Salidos mar afuera vieron de repente acercarse una enorme galera que más bien parecía volar que navegar sobre las ondas; y dicha galera venía repleta de demonios con el propósito de asaltar sorpresivamente los castillos fortificados y poner fin á la dominación veneciana. Repentinamente también el mar se tranquilizó y junto con acercarse á la infernal galera, aquellos tres personajes incógnitos de la barca hicieron la señal de la cruz, exorcizando á los

demonios y obligándoles á desaparecer tan presto como habían venido. Luego después dieron orden al pescador que volviese á dejarlos en su respectivo sitio de embarque, es decir, á uno en San Nicolás del Lido, á otro en San Giorgio Maggiore y al tercero en la Riva de San Marcos. Y cuando este último llegó á su destino, puesto que el barquero insistiese en recibir el ajuste prometido, en vez de pagarle cosa alguna, díjole así: « Tienes razón amigo; vé ahora al Dux y á los Procuradores de San Marcos, refiéreles cuanto han visto tus propios ojos, y como Venecia habría sucumbido sin nuestra oportuna intervención. Soy yo Marcos el Evangelista, protector de la ciudad; el otro es el valiente caballero San Jorge, y aquel que desembarcaste en San Nicolás, el santo obispo del mismo nombre y á quien el Lido debe el suyo. Dí al Dux y á los Procuradores que ellos deben remunerar bien tus servicios, y díles así mismo que la causa de esta tormenta procede de cierto maestro de escuela residente en San Felice, por haber entregado su alma al demonio y después haber puesto fin á sus días. » A lo cual el pobre pescador repuso: « Si les digo todo esto ¿como habrían de creer mis palabras? » Pasándole San Marcos un anillo que llebaba en el dedo, cuyo valor sería de cinco ducados, replicó así: « Les señalarás este anillo y dirás que cuando le busquen en el tesoro no podrán hallarlo. » Y con esto desapareció de su vista el misterioso personaje.

A la mañana siguiente se presentó el pescador dèlante del Dux para referirle cuanto había ocurrido durante la noche, señalando el anillo en testimonio de sus palabras. No tardó el Procurador en dirigirse en busca de aquél que guardaban en el tesoro de la basílica, y efectivamente que no estaba allí

Paris Bordone. Cuadro del Pescador. (Academia)

puesto que el pescador le tenía. Reconocido el milagro fué grande el regocijo, y grande también el premio que recibió el barquero. Tuvo lugar una solemne procesión en acción de gracias, venerándose con particular piedad las reliquias de los tres santos que habían salvado á la República; y meser Marco Loredan el Dux, y meser Andrea Dandolo Procurador de San Marcos, recibieron el prodigioso anillo para conservarlo otra vez en el santuario.

Ahora bien, el célebre cuadro de Paris Bordone nos presenta el momento en que el pescador, de rodillas ante el trono ducal, entrega el anillo del Evangelista al dux Loredan. La escena tiene lugar en medio de una decoración imponente y profusa, como quiera que realmente interpreta el aspecto general de una recepción oficial de la Señoría. Grandiosa y magnífica es la sala donde el dux con sus consejeros toman asiento, y no menos grandiosa la perspectiva arquitectónica desarrollada á la distancia. Podemos darnos cuenta cabalísima de como tenían lugar las ceremonias de recepción en la sala del Colegio, y de como vestían los diversos personajes de la corte ducal, la mayor parte de los cuales van envueltos en enormes capas de terciopelo y brocado. Las numerosas figuras, el colorido brillante y fresquísimo, la arquitectura monumental de los edificios, todo esto nos anuncia el peculiar estilo de Pablo Veronese que está por llegar; pero probablemente ninguna de las telas del último, por ricamente deco-

rativas que sean, alcanza la hermosura y delicadeza de conjunto que luce la composición de Bordone. Con razón se ha calificado á éste como el más bello cuadro de ceremonia que exista en Venecia ó en cualquiera otra parte.

Sobrado tema de comentarios me darían todavía las obras de tres pintores conocidos con el nombre de Bonifazio, que llenan una sala entera de la Academia, y cuya vida es muy poco conocida. Los lectores encontrarán al frente el grabado de la parte principal del famoso cuadro de Bonifazio Veronese que representa el Festín del rico, y así apreciarán su belleza que lo hace digno de Tiziano.

Podría también consagrar algunos á un artista de Dalmacia, llamado Schiavone, que pertenece por completo á la misma escuela; y de seguro que merecen igualmente ser analizadas las pinturas de Jacopo da Ponte, ó sea Bassano, y de Palma el joven; pero en obsequio á la brevedad me satisfaré solamente con nombrarlos de paso, ya que necesito detenerme mucho más en el estudio de dos maestros importantísimos cuyos nombres, estoy seguro, vendrían desde hace rato echando de menos los lectores en esta revista de la pintura veneciana en el mil quinientos. Parece excusado advertir que me refiero á Tintoretto y á Pablo Veronese, con quienes termina la larga y brillante serie de grandes artistas, verdadera cohorte de ingenios, que ilustraron las artes de Venecia glorificando tan espléndidamente á su patria.

Bonifazio Veronese, Detalle del cuadro del Festín. (Academia)

* * *

La edad de oro de la capital lagunar no pudo tener final más faustoso ni síntesis más espléndida que aquella que en su obra fecundísima reunieron estos dos genios del pincel, Tintoretto y Veronese, y parece en realidad que ambos hubiesen sido indispensables para complementar con sus talentos de variada índole, así las artes como la historia de Venecia, á la cual faltaría sin ellos una página opulenta y fascinadora.

« Entre los pintores venecianos de este período (el mil quinientos) Tintoretto fué el compositor más imaginativo, y en ciertos cuadros el más docto dibujante; Pablo Veronese, el más fascinante colorista. Pablo es verdaderamente el lírico de la pompa veneciana, el glorificador de la luz y del color, el intérprete más variado y luminoso de un arte que expresaba gloria y belleza. La alegría forma el verdadero característico de su genio; una alegría que de buen grado se abandona á la fantasía y al capricho. En las obras del mágico colorista transfórmanse el pensamiento, el sentimiento y la conmoción en gracia plástica maravillosa y en una perfección del todo exterior y sensible. El crea un mundo variado y encantador; mujeres procazmente voluptuosas y niñas rosadas y sonrientes de frente tranquila, hombres gallardos y adolescentes rubios, miradas veladas y ojos de fuego, senos blanquísimos y carnes broncedas por

el sol y el trabajo, enanos y jigantes, príncipes y cortesanos. Sus telas están tan hábilmente compuestas, es tan fresca su entonación, tan harmónicamente fundidos los tintes, que uno no puede imaginar nada más atrayente, más gozoso y más lleno de luz » (1).

Sin pretender hacer un paralelo entre estos dos grandes pintores que simultáneamente trabajaban enriqueciendo las artes venecianas, por mucho que se diferencien el uno del otro, me ocuparé en primer lugar en dar algunas noticias sobre Tintoretto y sus trabajos principales, y en seguida examinaré con rapidez la obra de Pablo Veronese.

Dije en otra ocasión que, de igual manera que en la sociedad patricia, también en el arte había habido excepciones al general estrépito de pompa, suntuosidad y alegría en el vivir que predominaron en Venecia durante el siglo XVI. Pues bien, el caracter austero de Tintoretto, perfectamente marcado en sus obras con sello inequívoco, forma una de las mayores excepciones á la tendencia general. Hemos de verle lleno de fantasía misteriosa, extremoso, desigual y hasta violento, más bien sombrío que expansivo, preocupado de graves problemas espirituales antes que de la vida exterior en torno suyo, la cual seguramente no le sonreía como á sus compañeros de arte. Y para darle mejor á conocer van á continuación algunos pormenores sobre su historia personal y vida

(1) P. Molmenti. « Storia di Venezia, etc. », II, pág. 141.

doméstica, donde hallaremos en parte explicada la índole artística que le caracterizó diferenciándole de todos los demás pintores.

Jacopo Robusti nació en Venecia el año 1512, siendo su padre humilde artesano que desempeñaba el oficio de tintorero. De aquí proviene el sobrenombre con que le designaron desde el principio y con que definitivamente se le llamó, Tintoretto. Amigo de la tranquilidad del hogar y del recogimiento íntimo que su vocación al arte y amor al trabajo fomentaban, dedicóse el maestro á vivir completamente aislado del mundo exterior sin otra preocupación que la pintura y el cariño de sus hijos, especialmente de dos de ellos que fueron sus favoritos, Domenico y Marietta. El primero pintaba con algún talento, y la segunda distinguióse también en la pintura y en la música, con cuyos encantos acostumbraba solazar las horas de reposo y sociedad doméstica de su amante padre. El cariño de Tintoretto por esta inteligente joven ha llegado á hacerse proverbial, y también lo es la excesiva pena y desesperación con que fué testigo de su fin prematuro. Después de esta desgracia jamás pudo consolarse el artista, cuya vida quedó marcada con un sello de indecible tristeza durante el resto de sus años que no fueron escasos. Y así sucesivamente, de desgracia en desgracia, fué perdiendo á sus hijos y á sus amigos, hasta quedar sumido en la mayor soledad y misantropía, sentimiento que veremos reflejarse en muchas de sus producciones.

De caracter serio, de maneras más bien duras que afables, Tintoretto gastaba pocas palabras en su trato, y á diferencia de otros artistas jamás se preocupó de halagar á ninguno, ni al público llamado á ser juez de sus obras, ni á los grandes que pudieran favorecerlo, sino que trabajaba con absoluta independencia de criterio. En esto, como en la índole de su talento atrevido y genial, asemejóse no poco á Miguel Angel con el cual muchos han dado en compararle; y si no queda á la altura prominente de aquel coloso florentino, podría decirse por lo menos en figura bien apropiada que Tintoretto es el Miguel Angel veneciano.

Su falta de amabilidad en el roce social y su caracter taciturno fueron motivo para que muchos de los contemporáneos, amigos de la vida alegre y bulliciosa, le miraran con antipatía, distinguiéndose entre ellos el procaz y cínico poeta Pietro Aretino, cuyas sátiras y maledicencias temían todos menos él quien las recibió siempre con desprecio. Sin embargo, á tanto extremo llegaron los ataques del malévolo poeta contra Tintoretto que, según sus biógrafos nos cuentan, llegó un momento en que el segundo no pudo soportarlos más. Y como cierto día encontrase á aquél por la calle, le invitó á su casa con el pretexto de pintar su retrato. Accedió gustoso el Aretino, y hallándose ya sentado en el estudio y en actitud para que el artista diese comienzo á la obra, sacó éste de entre la ropa repentinamente una pistola dirigiéndola

hacia el Aretino con cara de furia y ademanes de matarlo. Ya se calculará el estupor del desgraciado poeta. Muerto de pánico gritaba y clamaba misericordia, hasta que después de unos instantes llegó á tranquilizarse convenciéndose que Tintoretto no abrigaba propósitos homicidas, sino los de inflingirle una severa lección á fin que en adelante fuese más recatado en su lenguaje y le dejase vivir tranquilo, libre de sátiras y chismes callejeros. Y tanto fruto produjo esta lección que efectivamente Aretino se puso discreto en lo futuro, y no sólo dejó libre al maestro de aquellas molestias con que por causa suya era continuamente asediado, sino que también procuró su amistad hasta obtenerla.

Conocidos ya algunos rasgos del caracter de Tintoretto tócanos examinar ahora, no diré toda, pero siquiera la parte más importante de su obra que está en Venecia. Es ella enorme, verdaderamente colosal en cuanto á número y tamaño de sus pinturas, las cuales, siguiendo el cálculo de un aficionado á estadística, cubren una superficie diez veces mayor que todo lo que pintó Tiziano durante casi un siglo de existencia bien aprovechada. Abarcó Tintoretto todos los genéros imaginables, lo puramente religioso y místico, las representaciones bíblicas, las mitológicas, las históricas, el retrato de personajes aislados, el cuadro de caballete y el decorativo, el pequeño y el colosal, y en fin, cuantos asuntos pueden ocurrir á una mente imaginativa é incansable para su oficio. Y pintó todo

esto con la mayor variedad de temperamento, desde uno muy severo y plácido hasta otro extremadamente patético y lúgubre; con toda especie de luces y de colores, desde aquellos frescos, brillantes y alegres, propios de la escuela patria, hasta los más negros y sombríos que sea dable encontrar en pintor alguno.

Imposible me parece que una obra tan exageradamente fecunda sea notable por entero. La perfección está por lo general en razón inversa de la abundancia, y ya se sabe como genios de la talla de Rubens y Murillo, por pintar demasiado, decayeron muy á menudo haciéndose indignos de ellos mismos. Cosa parecida ocurre con Tintoretto, y por esta razón no es extraña la diversidad de opiniones acerca de sus méritos, ni que á muchas personas produzca impresión poco agradable cuando no le conocen bien. Algunos de sus cuadros son sombríos y negros, con unos cielos tenebrosos que llegan á inspirar miedo. Acaso la vehemencia apasionada de su caracter le condujo á semejantes exageraciones, si es que la obra de los siglos no ha contribuído más que todo á obscurecer las telas dándoles el aspecto tétrico que ofrecen en la actualidad.

Pero antes de juzgar al insigne maestro conviene darnos tiempo para conocerlo mejor, pues que de otra suerte el juicio sería prematuro, é injustas las apreciaciones que acerca de él pudiéramos formular. Cuando se estudien sus obras trascendentales, estoy seguro que acabará por entusiasmar á los más exi-

gentes, y su talento les dominará al fin y al cabo como precisamente me ocurrió á mí. Con ese objeto vamos á buscar pinturas de Tintoretto en tres diversos sitios: el Palacio ducal, la Academia de Bellas Artes y la *Scuola* de San Rocco; y con lo que encontraremos allí de su pincel ya habrá demasiado no solamente para que el juicio sea favorable, sino para que debamos reconocerle un puesto de primera fila entre los maestros venecianos y entre los de cualquiera otro país.

* * *

Dirijámosnos primeramente al Palacio de los Dux.

« Lo que fué Shakespeare, dice el autor inglés Green, para la historia nacional de Inglaterra en su importante serie de dramas históricos, fué su contemporáneo Tintoretto para la historia de Venecia. Acaso una inconsciente aprensión de que ya sus anales tocaban al término contribuyó á que la República escribiese su historia y sus proezas en la serie de pinturas que cubren las paredes del Palacio ducal. »

En este Palladio político veneciano están representados más ó menos brillantemente todos los maestros del mil quinientos, á quienes llamaron los dux para decorar sus salas después que sucesivos incendios habían destruído gran parte de las anteriores pinturas. Ahora bien, entre todos ellos descuellan Tintoretto y Veronese en recíproca y constante emu-

lación, rivalizando así por la abundancia de pinturas como por los esfuerzos del ingenio; el uno violento y con tendencias á lo religioso, el otro tranquilo, fascinador, con tendencias á una mitología sensualista, la cual respondía mejor á las aspiraciones contemporáneas. Lo que no obsta para que también pintase Tintoretto varias grandes telas de asunto mitológico, que enumeraré en seguida. En la sala del *Anticollegio* encontraremos una graciosa escena que representa á Baco y Ariana coronados por Venus, el primero de pámpanos y la segunda con luminosas estrellas, composición preciosa donde palpita la vida en su aspecto sensual y alegre, y donde una luz suave y bien graduada desciende hasta las aguas en mil reflejos. Y en los techos de las salas del Senado y del Mayor Consejo hay otras dos composiciones decorativas que hacen alusión á la grandeza de Venecia.

Pero abundan más las extensas telas de pared donde el artista pone á personajes ducales en contacto con los celestes. Sea que de esta suerte desearan mantener las antiguas tradiciones de religiosidad que aún no se olvidaban, sea que quisieran dar una prueba de la estrecha unión política que en la República de San Marcos mantenía el Estado con la Iglesia, sea todavía, como alguien lo interpreta, que únicamente se tratase de aumentar su prestigio á los ojos de los ciudadanos, el hecho es que los dux, siguiendo la costumbre de aquellos cuadros votivos destinados al altar en que figuraban sus donatarios á los pies

de la Virgen y al lado de santos, se hicieron representar de esta misma manera en las pinturas del Palacio destinadas á conmemorar sus hechos y á inmortalizar su nombre.

Varias composiciones de este género pintó Tintoretto en las paredes del Palacio, y cuando las vemos por primera vez, poco habituados á semejante confusión de historia y religión, de cierto y figurado, no dejamos de extrañar el concepto que les diera origen. En la sala del Collegio, destinada á la recepción de embajadores, nos encontraremos con el dux Andrea Gritti arrodillado delante de la Virgen y el Niño en actitud de adorarlo; y en otro cuadro, con tres ó cuatro dux arrodillados, ó en diferentes actitudes presenciando el místico matrimonio de Santa Catalina. En la del Senado representó Tintoretto á Pedro Loredan haciendo oración en presencia de la Virgen. Y así todavía podría citar otras pinturas de esta índole semi-religiosa y semi-histórica, donde nos parece escuchar aquel pasaje del salmista, *non nobis, Domine, sed nomini tuo da gloriam,* el cual estuvo constantemente en boca de los cruzados venecianos y que hasta durante el siglo XVI, á juzgar por las representaciones pictóricas, debió también estar en labios de los dux, cuya modestia, siquiera aparente, hacía rebajar la importancia de sus acciones ante la grandeza de la intención que las encaminase.

¿Qué decir ahora de la inmensa pintura del Paraíso con que el maestro llenó la pared del fondo en

la sala del Mayor Consejo? Es tan desmesurada de tamaño y tan obscurecidos sus colores que resulta bien dificil examinarla. En el primer momento se encuentra demasiado confusa, no faltando razón á una viajera inglesa para decir que al tétrico paraíso de Tintoretto prefería ciertamente ese real paraíso veneciano que se divisa desde las ventanas de la misma sala, con la Laguna hermosísima, los edificios encantadores de la Piazzetta y el alegre y bullicioso ir y venir de la gente del pueblo. Pero es menester darse el trabajo de profundizar un poco más el sentido de las agrupaciones de figuras, penetrando hasta la poderosa concepción del maestro, extraña, original y ardorosa como talvez ninguno otro le habría concebido y ejecutado. Sin embargo, por mucho que admiremos la imaginación potente del artista, no resulta atrayente esa inmensa tela que figura más bien el caos que el paraíso, y tampoco nos conformamos con que aquél eligiese tal asunto que nada tiene de pintoresco para decorar la pared principal de una sala gubernativa.

* * *

Pasando ahora á la Academia de Bellas Artes encontraremos por lo menos una docena de cuadros de Tintoretto que nos llamarán la atención. Episodios bíblicos que fueron pintados para la *Scuola della Trinità;* retratos de dux y senadores de amplia toga

con los cuales continua la gloriosa tradición de los Bellini, Tiziano y Lotto por la admirable naturalidad y vida de sus personajes; escenas mixtas de religión y retratos votivos; todo ello se impone á nuestra admiración con desigual intensidad. Pero solamente me ocuparé en comentar el célebre cuadro que, figurando entre las más preciadas joyas de la galería veneciana, conmemora la leyenda de un Milagro de San Marcos.

Las composiciones de Tintoretto son generalmente muy complicadas, y en este caso, como de costumbre, no nos damos cuenta con facilidad del pensamiento artístico por el hecho de reinar una confusión indecible entre las figuras. Por otro lado, puesto que apenas conocemos, ó más bien dicho no conocemos absolutamente el milagro de que se trata, cuesta más todavía comprender este cuadro, haciéndose preciso buscar de antemano la explicación del asunto que el artista tuvo en mira. Y el asunto va en seguida.

Torturaban brutalmente á un infeliz esclavo veneciano por orden de su amo sarraceno, sin más motivo que una obstinada devoción al Evangelista San Marcos; y mientras los infieles le tienen amarrado y tendido en el suelo para aplicarle con saña inhumana todo género de castigos, aparece por los aires el Evangelista librándolo milagrosamente del suplicio. Describiendo este cuadro, dice Teófilo Gautier: « Los clavos saltan, rómpense las mallas, las hachas vuelan hechas pedazos; más misericordiosos que los hombres,

Tintoretto. Milagro de San Marcos. (Academia)

aquellos instrumentos de suplicio escapan de las manos verdugas; los curiosos se miran entre sí cuchicheando sorprendidos; el juez se inclina desde lo alto del tribunal para averiguar por qué razón todavía no se llevan á efecto sus órdenes; y á todo esto San Marcos, en uno de los escorzos más violentamente atrevidos que la pintura haya osado jamás, precipítase desde el cielo como en una titánica zabullida, sin nubes, sin alas, sin querubines, sin ninguno de los medios aerostáticos ordinariamente empleados en cuadros de escenas milagrosas, viniendo á libertar á aquel cristiano que lleno de fe mantiene el culto y la devoción suya. Esta figura vigorosa, musculada atléticamente, de proporciones colosales, atravesando el aire como la roca que se desprende en avalancha, nos produce el efecto más singular. Su dibujo tiene tal fuerza de proyección que á nuestra vista el macizo santo sostiénese en los aires y comprendemos que á pesar de su peso no caerá al suelo. He ahí un verdadero *tour de force.* »

En realidad es éste un cuadro extraordinario. A los conocimientos técnicos del artista, puestos de realce por la exactitud con que están dibujadas esas formas humanas, las cuales desarrollan actitudes difíciles, exageradas y hasta inverosímiles, reúnense además expresión dramática de profunda intensidad y colorido vivísimo y de la mayor frescura, que nada tiene que ver aquí con el de otras pinturas de entonación sombría que pintara el mismo maestro. Y todo

ello se funde dentro de una harmonía incomparable, por manera que delante de este cuadro no nos queda otra cosa que reconocer en Tintoretto facultades geniales de primer orden que le colocan á tanta altura como Tiziano.

A propósito de esta comparación, sabido es que Tintoretto comenzó su carrera artística bajo los auspicios de Tiziano, y que, ora por una emulación que desde el principio le inspirase, ora por su caracter díscolo é impaciente, aquél no pudo soportar al discípulo mucho tiempo cerca de sí, llegando hasta despedirlo de su estudio. Fué entonces cuando Tintoretto, sin desalentarse por el abandono y descrédito en que se hallaba, abrió otro estudio por cuenta propia, cuidando de escribir sobre el muro de la entrada esta inscripción que ha llegado á ser célebre en la historia del arte: *il disegno di Michelangelo; il colorito di Tiziano.* Y vemos que en el Milagro de San Marcos supo el artista realizar perfectamente el programa fijado en la soberbia de su juventud.

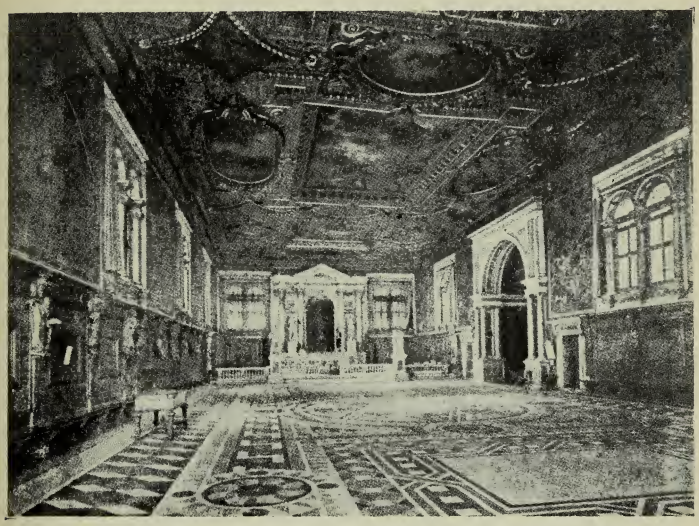
* * *

Dejé para lo último el examen de Tintoretto en la *Scuola di San Rocco,* porque allí hay mayor campo para conocerlo que en cualquiera otra parte. Con que solamente hubiese pintado los colosales cuadros que tapizan las paredes de aquel magnífico edificio, ya eso bastaría para darle renombre de artista tan

notable cuanto fecundo. En efecto, dicho palacio reune una verdadera y enorme galería de Tintoretto, no variada de asuntos ciertamente, como quiera que todos representan escenas de las Escrituras y vida de Jesucristo, pero sí abundantísima y suficiente para mostrar todas sus cualidades en relieve.

Fué fundada la *Scuola di San Rocco* á fines del siglo XV, cuando deseando poner término á las contínuas epidemias que aparecían en Venecia de resultas de su contacto con el Oriente, creyeron indispensable los venecianos adquirir por cualquier medio las reliquias de San Roque, protector contra la peste. Consiguieron al fin y al cabo sus reliquias, trayéndolas del sud de Francia más bien robadas que obtenidas honradamente, y les dieron colocación en la magnífica iglesia que para ese destino habían previamente fabricado. Al lado de la iglesia constituyóse una cofradía ó hermandad del mismo nombre con el propósito de ayudar á los pobres, cuidar á los enfermos indigentes y atender con preferencia á aquellos que sufriesen enfermedades epidémicas ó contagiosas. No desmintiendo una faustosa tradición de otras hermandades, la de San Roque, que contó entre sus miembros á toda la aristocracia véneta desde el dux para abajo (hoy cuenta entre los suyos al Papa Pío X y al rey de Italia), hubo de instalarse en grandioso edificio, del cual hablé tratando sobre arquitectura, y á decorar sus espléndidas salas fué llamado Tintoretto, de igual manera que Carpaccio había decorado

antes la *Scuola degli Schiavoni*, y como más tarde decoró Tiepolo la del Carmine. Pues bien el trabajo de Tintoretto en la *Scuola* de San Roque fué colosal, sin que ello obste para que también otras *Scuole* de



Sala en la *Scuola di San Rocco* con pinturas de Tintoretto

Venecia se enriqueciesen con pinturas del mismo maestro á quien alcanzaba el tiempo para eso y mucho más.

« Cualquiera cosa, dice Ruskin, podrá omitir el viajero en Venecia; pero á la *Scuola di San Rocco* deberá concederle atención y tiempo ilimitados. » Palabras como éstas, aunque parezcan exageradas, demuestran la capital importancia del monumento pictó-

rico dejado allí por Tintoretto; y yo tampoco me cansaré de recomendar á los viajeros que no descuiden tanto como, por lo general, descuidan monumento semejante. La primera vez que le ví fué enorme mi sorpresa y mi satisfacción, pues que nunca había oído comentar aquella *Scuola,* ni las pinturas que en ella se exhiben, á pesar de repetidas visitas á la ciudad ducal y un entusiasmo de viajero en acecho de obras artísticas, cuya actividad nadie habrá que ponga en duda.

La sala inferior en la *Scuola* de San Roque es grandísima, colosal, y si no hubiéramos de ver á continuación la que queda encima, igualmente vasta y de una decoración mucho más rica aún, ya nos parecería á propósito para reunir en su recinto á cualquiera corporación, no digo de beneficencia, pero á una asamblea gubernativa cualquiera. Ocho enormes telas del maestro que comento llenan las paredes de aquella sala, y ciertamente que no me detendré á examinarlas, cosa que ya hizo el célebre Ruskin con toda la original fantasía que le caracteriza entre los críticos de arte. Basta que nombre los asuntos que representan, y son los siguientes: la Anunciación, la Adoración de los Magos, la Huída á Egipto, el Degüello de los Inocentes, Santa María Magdalena, Santa María Egipcíaca, la Presentación al Templo y la Asunción de la Virgen. Nada encontraremos en la interpretación de los asuntos enunciados que se parezca á lo que hayamos visto en otros pintores. En Tintoretto la originalidad llega á veces hasta la extrava-

gancia, pues concibe el tema religioso con una mezcla de fantasía, realismo y temperamento dramático que nos toma completamente de nuevo. Cualquiera pensaría que con la decoración de esa sala y los ocho cuadros que acabo de citar ya había de sobra, tanto para el pintor que los ejecutó como para la Cofradía que con ellos decoraba su recinto; pero muy lejos de eso, y lo que hemos visto es insignificante en comparación de lo que falta. Subamos la preciosa escalera de marmol, más indicada para un palacio que para institución caritativa, y llegados al gran descanso donde se abre en dos ramas no menos espléndidas, veremos sobre los muros laterales sendos cuadros de Tiziano y Tintoretto. El primero reproduce la conocida escena de la Anunciación; el segundo aquella de la Visitación, exquisito en simplicidad, sin rival en cuanto á vigor, bien conservado, y como trozo de pintura ciertamente uno de los más preciosos en toda Venecia; elogios éstos tributados por Ruskin.

La sala adonde se penetra desde la escalera por un arco casi triunfal es de una magnificencia extraordinaria. Servía para las reuniones solemnes de la *Scuola,* y el altar del fondo nos demuestra como dichas reuniones participaban de caracter religioso antes que toda otra cosa. Una enormidad de pinturas (perdónese el término vulgar) cubren las paredes y decoran el techo de la sala, procediendo sin excepción de la paleta de Tintoretto quien realmente llegó hasta abusar de su fecundidad exorbitante. Además de las

Tintoretto. Crucifixión de Nuestro Señor. (Sala del Albergo en la *Scuola di San Rocco*)

siete telas decorativas del techo, veremos en torno de los muros, comenzando á observar de derecha á izquierda, los siguientes episodios de la vida de Jesucristo: la Natividad; el Bautismo en el río Jordán; la Resurrección; la Agonía en el Huerto; la última Cena; el Milagro de los panes; la Resurrección de Lázaro; la Ascensión; la fuente de Bethesda y la Tentación de la Montaña. Por último, allí dejó su propio retrato el artista cuando tenía 66 años de edad. Bellezas mezcladas con detalles poco agradables, efectos dramáticos, contrastes de luz y sombra, extravagancias de interpretación, de todo hay en esta vastísima serie de pinturas. Pero avanzando hasta otra sala pequeña, llamada del *Albergo* porque allí eran recibidos los huéspedes de la Cofradía, hallaremos una que, á juicio de muchos críticos, es la obra maestra de Tintoretto, y que, así como el Milagro de San Marcos en la Academia, ha de causarnos mayor admiración mientras más la observemos.

Imposible encontrar escena de tanta intensidad dramática, como que se trata de la tragedia del Calvario. Un pálido fulgor atraviesa por las nubes hacia la tierra que va obscureciéndose; un aire de tristeza y melancolía domina la naturaleza entera llegando á penetrarnos á nosotros que somos espectadores del sublime drama. Algunos artistas han concebido la Crucifixión del Señor como escena de meditación únicamente; la mayor parte se contentó con representar los suplicios de Jesús y el dolor de su Madre,

quien en su desesperación impotente y sin límites nos inspira lástima profunda. Ahora bien, la vehemencia de temperamento era demasiado grande en Tintoretto para que se contentase con una simple escena medidativa llamada á inspirar místico dolor ó recogimiento. Sus impulsos apasionados le llevaron mucho más lejos, ensanchando con indecible fantasía su campo de acción y desarrollando la escena con la complexidad y confusión de un espantoso drama. Independiente de toda costumbre, libre de toda forma usual y aceptada, púsose á interpretar la Crucifixión al modo suyo, haciéndola no figurada y casi simbólica, no visión más que suceso, como la había hecho Fra Angelico, sino real, verdaderamente humana y patética, cual por la fuerza tuvo que ser. Mas la idea no va en zaga al realismo; y así parece que la figura de Jesucristo, cuya cabeza en sombra cae melancólicamente sobre el pecho, indicase no tanto dolor corporal ocasionado por los suplicios, cuanto dolor moral del abandono en que se siente, y la inmensa tristeza de la ingratitud de que ha sido víctima. Contrasta grandemente la impasibilidad de sus miembros, todavía no bien rígidos, con la animación, el movimiento, la ajitación muscular que reinan por todas partes en torno de la Cruz. Señálase la agonía del Salvador en el paisaje entero, en las obscuridades fatídicas de la naturaleza, en los tintes cenicientos de luz que alcanzan á iluminar escasamente el disco al rededor de sus sienes, pues que confundiéndose en

la penumbra é inclinada la cabeza, según lo advertí, no es posible distinguir exactamente la expresión de su fisonomía.

Y, cosa digna de observarse, con esa simplicidad y reposo en la figura de Jesús no estan acordes, lo

Tintoretto. Detalle del cuadro de la Crucifixión

repito, el movimiento y la confusión que le rodean. El artista quiso poner en evidencia los efectos inmediatos del gran sacrificio y la conmoción que desde el primer instante debió producir tan inmenso crimen. Una muchedumbre de gente se agita violentamente en todas direcciones. Las santas mujeres échanse desesperadas al pie de la Cruz; á uno y otro lado, vehementes y empeñosos soldados judíos desatan á los ladrones de sus cruces, y en ellos y en los que están vecinos á ellos comprendemos como están dominados por el odio, la brutalidad y sed de venganza. Los centuriones romanos contemplan impasibles; pero el pueblo, entregado á los mismos odiosos sentimientos de aquellos verdugos judíos, parece sentir el terrible peso de la maldición que cayó sobre sí junto con derramarse la sangre inocente. He aquí, en consecuencia, una idea nueva agregada por Tintoretto á la corriente representación del drama del Gólgota; idea atrevida pero verdadera, y que lo hace á nuestros ojos tanto más patético aún. La furia del pueblo debe atribuirse á su soberbia desencantada. Cinco días antes, el domingo de Palmas, aquel mismo pueblo de Gerusalém había acogido triunfalmente á Jesús proclamándolo rey de los judíos, al paso que ahora le crucificaba. El artista hace clara alusión á tan violento cambio en el ánimo popular con la figura montada sobre un asno que vemos detrás de la Cruz. Dándose vuelta hacia la muchedumbre que está á sus espaldas señala el jinete con una varilla al Cristo crucificado, mientras

el asno recoje del suelo para comerlas algunas ramas secas de palmera, las mismas ramas probablemente que habrían servido para celebrar la triunfal entrada cinco días antes.

El cuadro de la Crucifixión es tan patético y emocionante que el aficionado necesita detenerse largo rato en su contemplación, seguro de que mientras más le observe tanto más lo fascinará. Por esa causa, bastándole la fascinación de una sola, poco ha de preocuparse de las demás telas de Tintoretto que cubren otras paredes y el techo en la sala del Albergo, por muy interesantes que sean.

Y basta ya con todo lo dicho para dejar medianamente esbozada la figura del rígido maestro veneciano, y bastan estos pocos cuadros para que el lector alcance á formarse concepto de su estilo y de las peculiares condiciones de su talento. Pintó Tintoretto mucho más todavía para Venecia y para otras ciudades y cortes; podríamos seguir estudiándolo en la iglesia de San Rocco, en la de San Giorgio Maggiore, donde entre otras telas hay una muy célebre que representa la Ultima Cena, en la Madona del Orto y en diversas iglesias y galerías más; pero ya basta y sobra con lo dicho hasta aquí. De entre sus innumerables pinturas, muchas notables y algunas mediocres y sin atractivo, escogeré cuatro de género absolutamente diverso, y con ellas solamente merecería su autor tomar colocación entre los mayores artistas de cualquier tiempo. Esos cuatro cuadros

son los siguientes: en el género religioso, la Crucifixión, de la Escuela de San Roque; en el género mixto de legendario y real, el Milagro de San Marcos que está en la Academia de Bellas Artes; en el de retratos, aquél del dux Alvise Mocenigo, en la misma Academia (1); y por último, tratándose de mitología, Baco y Ariana que decora entre otros la sala del Anticollegio en el Palacio ducal.

Como expresé al comenzar este examen, ordinariamente la primera impresión que producen las obras de Tintoretto dista mucho de ser placentera como la de sus colegas de oficio y escuela. A veces nos desconcierta con sus exageraciones y vehemencias; nos fastidia con sus crudas concepciones; nos choca con sus efectos de luz exageradamente sombríos; pero á medida que le vamos estudiando, conociendo y comprendiendo, esa primera impresión se modifica de una manera harto sensible hasta dejarnos subyugados por su poderoso ingenio. Exactitud en el dibujo y profundo conocimiento de la humana forma; brillo y riqueza en el colorido; intensidad del sentimiento dramático que le hace representar las pasiones con elocuencia singular: tales son cualidades dominantes en el artista veneciano que, teniendo por modelo á Tiziano y á Miguel Angel en el principio de su ca-

---

(1) El grabado de este retrato figura en la pág. 125 del vol. I.

rrera artística, supo desempeñar la noble tarea con talento que asombra y con fecundidad pasmosa.

* * *

Llega ya el momento de que nos ocupemos en el último de los grandes maestros venecianos de la edad de oro, no el último en cuanto á mérito ciertamente, sino en el orden que me tenía propuesto en este estudio, como quiera que Pablo Veronese vivió y trabajó contemporaneámente con Tiziano, Tintoretto y cuantos ilustres pintores florecieron en los promedios del siglo XVI.

Nacido en Verona más ó menos por el año 1527, la fecha no está fijamente determinada, de padres humildes que desempeñaban honradamente el oficio de trabajadores en piedra, atrájole como á muchos otros el prestigio de Venecia, ciudad que por entonces ofrecía á los artistas vastísimo horizonte. Una vez que hubo venido á la ciudad de los dux, en una edad joven pero no adolescente, y cuando ya era pintor de cierta nombradía, no se movió nunca más de ella, incorporándose de tal modo en sus hábitos y su manera de vivir que bien podríamos considerarlo tanto ó más veneciano que los propios naturales. Sin embargo, no sería posible que olvidásemos su origen veronés, porque una inveterada costumbre ha hecho que con este apellido se le designe con preferencia al de Cagliari, que fué el de su familia.

Cierto misterio rodea la llegada de Pablo Cagliari á Venecia y su larga estadía en el convento de San Sebastián al lado del prior geronimiano, quien fué muy su amigo; pero, á pesar de que algunos biógrafos no tengan empacho para referir que se ocultó en dicho convento escapando á un proceso de asesinato cometido por celos mientras pintaba en una casa de campo á inmediaciones de Treviso, otros más escrupulosos sostienen, por la inversa, que tal historia sea simplemente fábula calumniosa, pues que el artista jamás cometió semejante crimen. Dicen además que Veronese fué hombre invariablemente bueno, honrado y modesto, y que vivió muy pacíficamente una vez que hubo contraído matrimonio y dejado el convento de San Sebastián, en compañía de su esposa Elena, sus hijos Carlos y Gabriel, el hermano Benedetto (pintores los tres de talento nada despreciable), y rodeado por un círculo de numerosos amigos que le celebraban. Prueba de que su vida en Venecia fué bastante feliz y que correspondía á sus ambiciones es aquello de haberse negado á aceptar las ofertas de Felipe II, quien lo solicitaba á la corte de España con particular empeño, de igual manera que antes había atraído al Tiziano.

Pablo Veronese encarna mejor la vida veneciana del mil quinientos que su émulo Tintoretto y que cualquiera otro artista del pincel. Como ya dije no hace mucho, tomando la idea de un autor citado muy á menudo, él es el lírico de la escuela, el mejor cantor

de las glorias de la República, el más fascinante intérprete de aquella existencia facil y esplendorosa, y quien dió la nota más alta en el brillantísimo poema que las artes todas entonaron en honor de la ilustre metrópoli. Preocupado mucho menos de pensamientos serios y profundos que de alegría, belleza exterior y sensaciones gratas, son los últimos elementos aquellos que predominan en sus pinturas, y predominan sin contrapeso alguno hasta llevarlo en ciertas ocasiones á extremos que merecieron la censura de su tiempo, el cual no pecó ciertamente de tímido ó escrupuloso. Menos religioso que sus compañeros de arte, no diré en costumbres y prácticas personales porque lo fué mucho, sino en los caracteres de su obra pictórica, el espíritu contemporáneo lo dominó completamente, y en este rasgo no demuestra personalidad tan acentuada ni independencia comparable á la de su émulo Tintoretto. Amaba en cambio la mitología, los asuntos alegóricos, las figuras femeninas hermosas y sensuales, las carnaciones opulentas á que tan bien se adaptó el colorido fresco de su paleta; y de ahí que ningún otro artista pueda disputarle la palma en la pintura decorativa.

Repito que Pablo Veronese es el mejor intérprete del esplendor veneciano. En efecto, todo es opulento en sus cuadros. No conformándose con edificios comunes para dar cabida á las agrupaciones de figuras que acumula con exuberancia, necesitó idear fábricas colosales que nunca salieron de manos hu-

manas en la realidad. Y opulentos son sus personajes y los trajes que llevan, bien que se trate de escenas bíblicas y religiosas donde no cabría otra cosa razonablemente que sobriedad austera. Acentuaré mejor las cualidades del Veronese examinando sus obras principales en los tres diversos sitios que las exhiben en mayor número, cuales son el Palacio ducal, la Academia y la iglesia de San Sebastián, pues que encontraremos allí magníficas pinturas del maestro en sus dos géneros favoritos, el religioso y el decorativo.

Triunfa Veronese sobre todos los pintores venecianos (y sobre cualesquiera otros, diría) en sus pinturas decorativas del Palacio ducal. A diferencia de Tintoretto, variable, desigual y á veces duro en la ejecución, aquél se nos presenta desde el primer momento placentero y alegre, sin otra mira que gozar él mismo con el espectáculo de la belleza exterior y agradar á nuestros sentidos con insinuantes representaciones. Contrastando al lado de otros cuadros serios y fríos en las paredes del Palacio, donde vemos algunos dux arrodillados á los pies de Jesucristo y de la Virgen, ó acompañando á personajes celestes, las pinturas de Pablo Cagliari decoran con pompa y magnificencia incomparables. Verdad es también que él dejara pintada una que otra composición votiva como aquella que está sobre el trono en la Sala del Collegio para celebrar alegóricamente el triunfo de Lepanto; mas no consiste en eso su grande especialidad ni lo que le hizo descollar con tanto brillo.

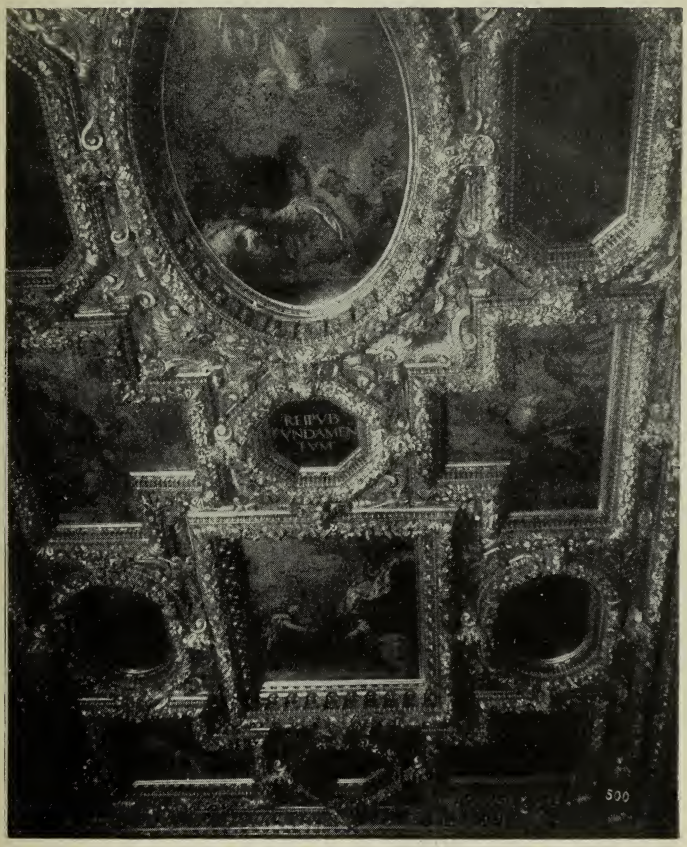
Admirémosle antes bien en sus obras decorativas, donde buscando la glorificación de Venecia se vale de la mitología pagana ó de ciertas alegorías concebidas por una imaginación ardiente y brillantísima. En la sala del Anticollegio, por ejemplo, está el famoso cuadro del Rapto de Europa, á propósito del cual citaré algunos comentarios de Teófilo Gautier que darán mejor idea de sus méritos de como yo pudiera hacerlo por cuenta mía. « La maravilla de este santuario (la sala del Anticollegio) es el Rapto de Europa. Siéntase la hermosa joven, cual si fuese sobre un trono de plata, sobre los lomos del toro divino, cuyos miembros albos como la nieve alcanzan á tocar las ondas azules que parecen acercarse amorosamente para besar las plantas de Europa. Ella, temerosa de mojarlos encoge sus miembros con un miedo infantil; y en tal circunstancia secundaria no descuidó el artista un detalle ingenioso de las Metamórfosis. Las compañeras de Europa sin sospechar en lo más mínimo que se esconde un diós bajo las nobles formas de ese bello animal tan familiar y bondadoso, acuden presurosas á la orilla y le arrojan guirnaldas de flores. Tampoco podrían imaginarse que Europa, arrebatada de esa manera, va á dar su nombre á un continente y que llegará hasta ser amada de Zeus con cejas negras y cabellera ambrosiana. ¡Qué hermosas espaldas blancas! qué nucas doradas con los rizos envueltos; que brazos redondos y encantadores; qué sonrisa de eterna juventud en esta tela

maravillosa donde parece que Pablo Veronese hubiese dicho su última palabra! Cielo, nubes, árboles, flores, terrenos, mar, carnes, ropajes, todo parece haber sido empapado en la luz de un Eliseo desconocido. »

El techo de la Sala del Collegio, acaso el más hermoso de los del Palacio ducal, nos muestra otras preciosas pinturas decorativas de Veronese, destinadas todas á ensalzar las glorias de la República ó á encomiar sus méritos. Concibió el maestro á la ciudad del Adriático bajo la figura de una hermosísima y opulenta mujer, reina ó diosa, que recibe homenaje de los elementos y de las Virtudes. Allí le vemos entronizada sobre el globo terrestre acompañándole y formándole aureola representaciones de la Justicia y de la Paz. Y además de esta tela central completan la riquísima decoración del techo figuras aisladas y alegóricas de diversas Virtudes que debían adornar al Estado veneciano.

Este techo de la Sala del Collegio y lo que el mismo maestro pintó en seguida al centro del techo en la del Mayor Consejo, forman indudablemente los más espléndidos trozos de pintura decorativa que sean conocidos; y por cierto que lo segundo tiene aún mayor importancia que lo primero. Sabido se está que la sala del Mayor Consejo constituyó el verdadero corazón de la República adriática. Al rededor de ella sentábanse los nobles inscritos en el Libro de oro, y á un extremo, presidiendo la augusta asamblea, el venerable dux rodeado de consejeros y sena-

dores no menos venerables en sus ricos mantos de brocado y terciopelo. Y ¡qué cuadros tenían á la vista



Veronese. Decoraciones en el techo de la Sala del Collegio

dichos personajes! Santos y dux arrodillados ó de pie con toda la pompa del despliegue ducal; una lívida

figura del Cristo en la Cruz; escenas históricas en conmemoración de las proezas nacionales; todo ello dispuesto á que jamás descuidaran sus deberes para con Diós y con la patria. Y si dirigiesen la vista hacia el techo de la sala donde sesionaban, techo estupendo en tallados de oro y pinturas de maestros insignes, de Tintoretto, Veronese, Palma el joven, qué espectáculo más magnífico y sujestivo el que se ofrecía á los ojos de esos consejeros. La tela central de Veronese, mucho más importante que las otras dos, es la nota más alta que dió el arte veneciano en su tarea de glorificar á la patria; y con ello lo expreso todo. La apoteósis de Venecia casi raya en locura de poderío, soberbia y grandiosidad. No todo lo que aparece allí es alegoría fantástica, sino una mezcla de fantasía con realidad, de mitológico con espectáculo veneciano del mil quinientos, lujoso de sedas y trajes femeninos del mayor costo.

La inmensa tela ovalada á que me refiero representa la Coronación de Venecia por la Fama, hallándose dividida en varias escenas, las cuales participan de esos caracteres mixtos acentuados muy poco ha. Encima de todo queda la parte alegórica dentro de una perspectiva de arquitectura colosal con columnas salomónicas contorneadas. Sobre un trono que se asienta en medio de nubes aparece Venecia en actitud de recibir la corona que un genio desciende á colocar sobre su cabeza. Radiante, soberbia, dominadora del mundo, ufanamente satisfecha de sí misma, circun-

Veronese. Triunfo de Venecia. (Techo en la Sala del Mayor Consejo)

dada de figuras alegóricas que acrecientan su grandiosidad, aquella opulenta mujer nos trae á la memoria la imagen de Cleopatra antigua; y ya hemos visto también como Rubens la tuvo presente en sus ale-

gorías de María de Médicis y Enrique IV de Francia. He aquí la última palabra de la grandeza veneciana, pues que la tela de Veronese trabajada en los precisos momentos en que la República rápidamente decaía, parece convertirse en una síntesis de aquella grandeza histórica y de aquel soberano esplendor que pronto desaparecerán para nunca volver.

Contra la balaustrada intermedia, á manera de balcón, apóyanse numerosas damas, personajes del patriciado, cardenales y hasta turcos contemplando el glorioso espectáculo que se desarrolla en los aires, cual es la coronación de Venecia. En las fisonomías de dichas mujeres, en la riqueza de sus vestiduras y joyas vemos nuevamente retratada la época del artista así como su entusiasmo por las formas carnales y la belleza sensual. Más abajo, en confusión escasamente inteligible, hay grupos de pueblo, de jinetes que lo atropellan, de hombres y animales, todos preocupados igualmente del espectáculo.

Creo haber dicho en otra parte que el arte decorativo veneciano llevado á límites de expansión fantástica y patriótica que nunca alcanzó fuera de allí, mantúvose exclusivamente preocupado de enaltecer á la patria en general con prescindencia de los hombres que la componían. Las individualidades no tuvieron acogida particular, como quiera se considerasen simples elementos de un vasto conjunto, partes secundarias de un todo, obligadas á prestar sus talentos, actividad, servicios guerreros ó cualquiera otro ser-

vicio, en favor del Estado cual entidad común. Y en esta materia respondió el arte perfectamente al concepto patriótico que sustentaba todo el mundo. En otras comunidades italianas vemos, por el contrario, que el Estado ó la ciudad, llámese Florencia, Milán, Mantua, Ferrara ú otra cualquiera, van encarnados en ciertas familias ó individuos cuyo recuerdo no es posible separar de la patria, en forma tal que cuando se desea honrar á ésta resultan honrados y enaltecidos aquellos. En Venecia no ocurrió así, pues, según vemos en esta pintura de Veronese, reflejo de las tendencias é ideales dominantes, todas las glorias, todas las exaltaciones, todos los poemas artísticos tienen por tema la patria, personificada en una figura material, hermosa y soberana, cautivadora para sus hijos y para los extranjeros fascinadora. Los dux, los hombres de Estado, los capitanes y marinos ilustres, todos los grandes servidores quedan obscurecidos ante la grandeza patria, á la cual concurrieron considerablemente en realidad. El arte, entre tanto, represéntales siempre en segundo término, ora dando gracias á las divinas imágenes por beneficios concedidos, ora formando coro á una personificación simbólica, en la cual vemos el nobilísimo concepto de la entidad nacional.

* * *

Estudiada rápidamente la pintura decorativa ó imaginativa de Veronese, tal como nos es dado admi-

rarla en el Palacio ducal, busquemos ahora el otro género á que dedicó tan considerable parte de su actividad pictórica. Reuniendo condiciones por el estilo de las que le señalaban y en las cuales he insistido repetidas veces, bien se comprenderá que el maestro no fuese adecuado para la pintura religiosa en la forma que consagró la tradición. En efecto, sus cuadros nada tienen de místicos ó de recogidos, no hallando cabida en ellos ni la unción de Bellini, ni la tranquilidad serena de Carpaccio, ni los arrebatos de Tiziano, ni los rasgos dramáticos de Tintoretto. Resultan más bien escenas de decoración grandiosa, rebosantes de la magnificencia veneciana, donde á la par con personajes bíblicos ó evangélicos figuran otros de su misma época en flagrante delito de anacronismo y contradicciones á la verdad. El espíritu de Veronese no pudo apartarse nunca del ambiente de la ciudad de San Marcos; no hizo el ánimo á separarse de los individuos que circulaban en torno suyo, de las bellas damas, de los suntuosos palacios, del esplendor veneciano, en una palabra; y de ahí que las bodas de Caná, que hemos visto en el museo del Louvre, y la Cena en casa de Leví, que está en la Academia, nos parezcan inmensos festines principescos del mil quinientos, con episodios y detalles que no sugieren en lo más mínimo las sagradas escenas que nominalmente procuran ilustrar.

Analicemos uno que otro rasgo de estas enormes telas de Veronese. En la Cena de Emaús que posee

el Louvre figura como dueña de casa ricamente vestida á la moda veneciana, Elena Cagliari, esposa del artista, llevando al cuello un precioso collar de perlas. En el grupo de niños que la circunda es así mismo facil adivinar que sólo se trata de imágenes familiares. En el cuadro de las Bodas de Caná encontraremos además unos cuantos retratos de personajes bien conocidos. Prestando cierta atención al grupo de músicos preocupados de amenizar la fiesta se verá como Tiziano toca el contrabajo, Jacopo Bassano la flauta, Tintoretto el harpicordio y el mismo Pablo el violoncello; y que aquel individuo al lado de los músicos que levanta la copa es su hermano Benedetto Cagliari. Respírase, por consiguiente, en estos episodios de la vida de Jesucristo un aire local veneciano que mucho más que á Oriente nos transporta á algún palacio principesco del Canal Grande en el siglo XVI, y á una de aquellas fiestas fantásticas y esplendorosas que se celebraban entonces para deleite de nacionales y asombro de extranjeros.

Pero no conviene que apartemos la imaginación del cuadro análogo que está en la Academia de Bellas Artes, quiero decir, la Cena de nuestro Señor en casa de Leví, el cual nos basta sobradamente para apreciar este género de pinturas. Ejecutóle Veronese en 1572 para el refectorio en el Convento dominicano de los Santos Juan y Pablo, y apenas necesito advertir que bien poco ofrece de religioso, ni de místico ó conventual. Relativamente sencillo

Veronese. La Cena en casa de Leví. (Academia)

en su composición, sobre todo si le comparamos á otros de la misma época, cuando ya preludiaban los recargados accesorios del mil seiscientos, las figuras resultan pequeñas en el vastísimo ambiente donde tienen cabida. Celébrase el banquete de la Escritura bajo un pórtico ó *loggia* compuesta de dos arcos grandiosos y de la más noble arquitectura, sirviendo de fondo á los personajes otros edificios no menos nobles y el espacio ilimitado del firmamento. Allí veremos otra vez repetirse unos anacronismos tras otros, verdaderas licencias groseras que se permitió el artista seguro de su talento y alardeando su libertad. El personaje principal, ó siquiera el más conspícuo por estar colocado al centro del cuadro, aunque no tome parte en el banquete, no es otro que el mismo Veronese vestido como patricio de su tiempo. Figuran además enanos, bufones, soldados alemanes imperiales con alabardas, domésticos á quienes sale sangre de narices, apóstoles escarbándose los dientes con el tenedor, y otras irreverencias por el estilo en torno de la persona de Jesucristo. No debe ello atribuirse á falta de fe ó de respeto por la idea religiosa, toda vez que Pablo era excelente cristiano, y á veces tan fervoroso que su muerte fué ocasionada nada menos que por una dolencia cogida por acompañar á cabeza descubierta una procesión cierto día frío de invierno. No se trataba, pues, en él de irreverencia sino de simples caprichos de artista. La situación de los grandes pintores llegó á ser durante

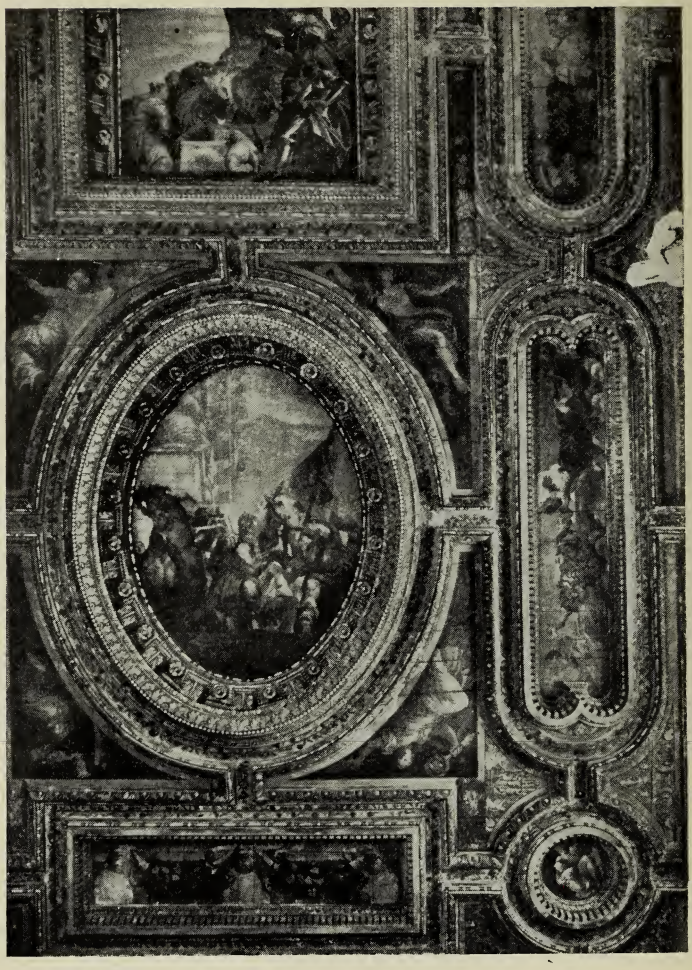
el Renacimiento tan espectable y dominadora que se creían con títulos y facultad para cometer cualquiera extravagancia.

Pero las que Veronese se permitiera en este cuadro fueron ocasión de algunas molestias las cuales, pudiendo costarle caro, quedaron afortunadamente sin odiosos resultados. A poco de estar terminado, citóle el Santo Oficio á su tribunal en la capilla de San Teodoro, para pedirle cuenta de esa falta de respeto que á juicio de todo el mundo importaba el que figurasen bufones, ebrios, alemanes, pigmeos, animales y *simili buffonerie*, intercalados en la Cena de nuestro Señor. No halló Veronese otro argumento de defensa que alegar como excusa que él no había pintado conceptos sino figuras, é invocar el derecho que los pintores tenían para valerse de igual licencia que los poetas. Dijo así mismo que Miguel Angel se las había permitido mucho mayores aún, puesto que en la capilla pontificia pintara desnudos á Jesucristo, su madre, San Juan, San Pedro y toda la corte celestial, y muchas figuras en actitudes completamente inconvenientes. Terminó el artista su defensa con estas palabras: *Io fazzo le pitture con quella consideration che è conveniente, che 'l mio intelletto può capire.* Más por fórmula que por otra cosa le condenó el Tribunal á enmendar su yerro, modificando en el término de tres meses todos aquellos detalles que se declararon censurables en razón de irreverencia; y digo por fórmula, toda vez que la

sentencia nunca se cumplió, continuando el maestro en su tarea de interpretar las escenas religiosas según su leal saber y entender, sin preocuparse mucho si escandalizaba ó no á ciertos espíritus más escrupulosos que el suyo.

* * *

Bien aprovechada para la iglesia de San Sebastián resultó la estadía que hiciera Pablo Veronese en el adyacente convento geronimiano á poco de establecerse en Venecia. Pintó en ella cerca de diez años sin interrupción, dejándonos una completa galería de cuadros religiosos y telas decorativas sobre el presbiterio, los altares laterales, el órgano, el techo y hasta en la sacristía. Siendo así, van los aficionados á estudiar á Veronese en San Sebastián, como á Carpaccio en San Giorgio degli Schiavoni, á Tintoretto en la Scuola de San Rocco y á Tiepolo en la del Carmine. En medio de sus magníficas producciones, que se conservan frescas y lozanas como si hubiesen sido trabajadas ayer no más, encontraremos la tumba del maestro, quien no habría hallado sitio más á propósito para reposar. El mausoleo es sencillísimo: un busto y una lápida, y debajo del primero la inscripción siguiente: *Paulo Caliario Veronensi pictori, naturae aemulo, artis miraculo, superstiti fatis, fama victuro.* Y en realidad no necesitaba más, porque ningún monumento habría podido ser tan hermoso



Veronese. Techo en la iglesia de San Sebastián

ni elocuente para conservar la memoria del artista como las pinturas que adornan la iglesia al rededor

Sacristía de San Sebastián con cuadros de Veronese

de su tumba, cuya importancia y número han hecho que se designe á San Sebastián con el título de iglesia de Pablo Veronese.

Mucho podría detenerme en comentar las grandes composiciones de que estoy hablando; pero me satisfaré mencionando las tres que están colocadas en el coro, una sobre el altar mayor, la cual representa á la Virgen glorificada en medio de varios santos, y las dos restantes sobre los muros laterales; á la derecha, el Martirio de San Sebastián, y á la izquierda, el Martirio de San Marcos y San Marceliano. « Este me pareció, dice Jameson, uno de los cuadros dramáticos más hermosos que haya visto en mi vida y superior á cualquiera otra obra del mismo maestro. San Sebastián está de pie sobre las gradas de una vasta escalera; su figura marcial envuelta en la armadura caballeresca se destaca del cielo azul; ajita un estandarte, y toda su expresión y ademanes parecen llenos de inspirada fe y entusiasmo. Marcos y Marceliano están á su lado, más bien irresolutos que vigorosos, rodeados por sus amigos que llorando suplicantes les ven encaminarse al martirio. Me imaginé ver una escena magnífica que se desarrollaba delante de mí; tanto era el despliegue de luz, de vida, movimiento y color; tanto el triunfal entusiasmo de los mártires; tanta la variedad de energía apasionada, de suplicaciones y simpatía en el grupo de sus parientes y amigos. »

Sin duda ninguna que es éste uno de los mejores cuadros del gran maestro. Vida, animación, sentimiento dramático, todo se reune en la admirable entonación del más fresco colorido que saliera de la

Veronese. Martirio de S. Marcos y S. Marceliano (Iglesia de San Sebastián)

humana paleta. Harto más bello que aquellas colosales telas de los festines de Jesús, aquí descubrimos en el artista una intensidad de pensamiento que en las otras no revelaba, y un vigor dramático poco común en él, mas que no está en pugna con su elegancia y gracia características. Pero todavía, en cuanto á agrado para los ojos en lo que hace á nota harmoniosa y cadenciosa; en cuanto á gracia en la composición y belleza atrayente, existe otra tela de Veronese que, á mi juicio y para mi gusto, calificaría como superior á aquella del Martirio de San Marcos y San Marceliano. Quiero referirme al Matrimonio místico de Santa Catalina, existente sobre el altar mayor en la iglesia del mismo nombre. En realidad jamás me ha impresionado tanto cuadro alguno como harmonía y frescura deliciosa de colorido, como graduación delicada de tonos y medias tintas y manejo del claro-obscuro.

Aquí pongo término al examen de la pintura veneciana del siglo XVI. Restarían todavía por citar algunos otros artistas herederos de la gloriosa tradición de sus antepasados y maestros en el arte pictórico; pero el gran período de la edad de oro toca á su fin con Tintoretto y Pablo Veronese, y me parece que después de haber admirado á estos ingenios colosales, más vale no seguir comentando pintores secundarios cuya tarea se redujo á imitarlos con menor talento y escasa personalidad. Ahora bien, cuán maravilloso desarrollo de la pintura en aquella época

del segundo Renacimiento; ¡qué cantidad de artistas y cuán sorprendente número de producciones! He comentado unas pocas solamente, y ya con eso el capítulo resulta largo y larga la serie de cuadros comentada. Quien no haya visto las galerías de Venecia, el Palacio ducal, las *Scuole* de caridad, las innumerables iglesias, todas ellas repletas ó materialmente tapizadas de composiciones enormes ó cuadros de altar, jamás podrá formarse idea exacta de la extraordinaria fecundidad de la escuela veneciana. Pero en cambio si las conoce, ya juzgará como la pintura en la ciudad de los Dux adquirió una importancia trascendental que no ha sido superada por ninguna otra escuela italiana ni del extranjero. Sin propósito de hacer paralelos ó de equiparar sus méritos á los de la escuela florentina, mas concediendo á cada cual los que le correspondan de justicia, no titubearé en decir que aquella aventaja inmensamente á ésta en la fuerza del colorido y en la riqueza y opulencia de la decoración. Satisfizo con esto á maravilla las exigencias de su tiempo; respondió en forma admirable á las condiciones sociales de la ciudad y del Estado; retrató como en fiel espejo á la vida veneciana, alegre, vistosa, amiga del fausto; hízose en fin propagadora de la grandeza política y de las glorias militares alcanzadas por la República, hasta entonar á la patria el más radiante himno triunfal que el arte haya nunca entonado. Y si agregamos á todo esto la influencia considerable que dicha

escuela había de ejercitar sobre la pintura universal en los futuros tiempos y hasta en la edad contemporánea, ya tendremos un nuevo é importante título de honor con que ella puede vanagloriarse.

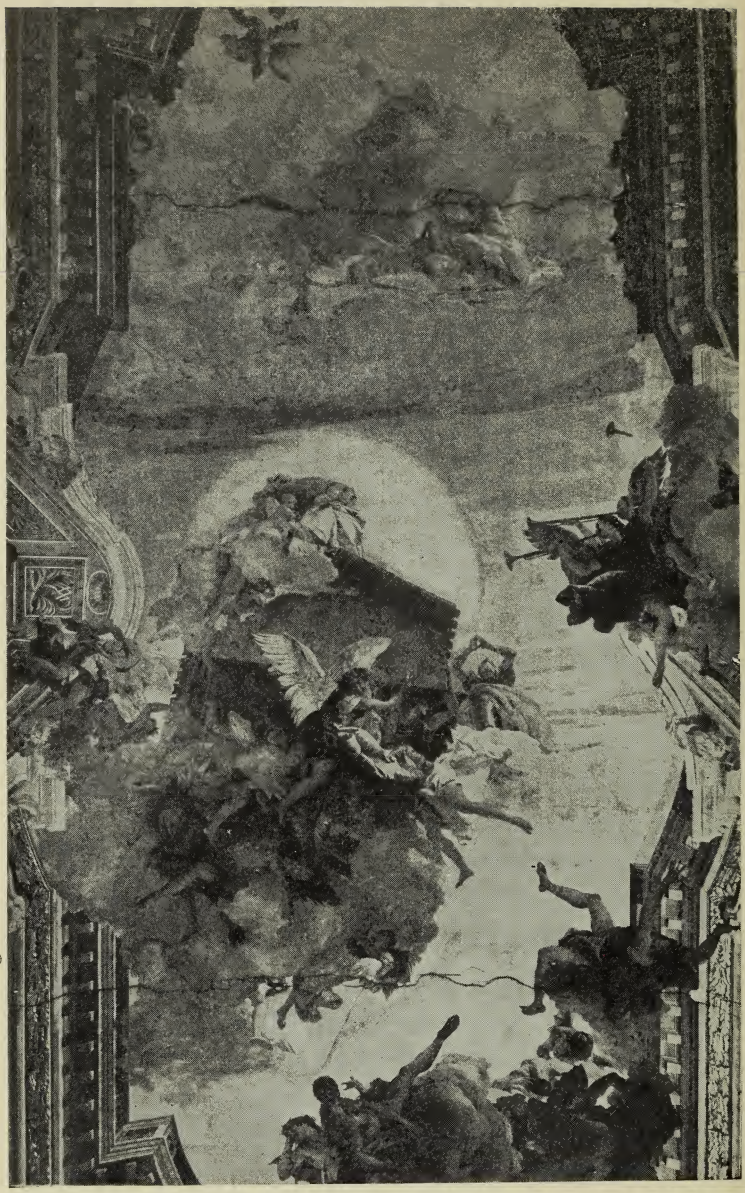
* * *

Desde los tiempos en que el arte pictórico descollaba brillantemente con pintores de la talla de Tintoretto, Veronese, Palma el joven y otros de menor importancia, aunque distinguidos, como el Padovanino y Giovanni Contarini, pasaron muy cerca de ciento cincuenta años sin que ningún talento se levantase á continuar las tradiciones honrosas de la escuela. Extraño parece que esa tierra fecunda en ingenios de toda índole cesara casi repentinamente de producirlos y que la inspiración desapareciese como por encanto de las almas venecianas. Pero ya sabemos que la decadencia fué absoluta y universal así en Venecia como en el resto de Italia. Concluyeron los arquitectos hábiles y los escultores geniales una vez olvidados los bellos ejemplos de la antigüedad y del Renacimiento, y de igual manera tampoco surgieron pintores capaces de manejar el pincel con la antigua proverbial maestría. La decadencia política de Venecia corre parejas con la postración artística, de tal modo que los brillantes tiempos no volverán más.

En pleno siglo XVIII vemos afortunadamente quebrantarse por una sola vez esta postración de la

pintura cuando apareció el genio de Tiepolo levantando el arte casi á tanta altura como en época pasada. Pudo haberse creído por un momento que la reacción iba á ser duradera y que aquel artista sería el punto de partida de una nueva escuela inspirada en los ideales modernos; pero no sucedió así. El caso resultó aislado completamente abarcando tan sólo la obra de un individuo, vasta é importante de seguro, mas sin dejar otras huellas de su acción que las propias pinturas que él ejecutase. Las estudiaremos, sin embargo, en este último párrafo consagrado al arte veneciano, porque de otra manera el capítulo resultaría incompleto.

Giovanni Battista Tiepolo representa perfectamente el gusto artístico y las tendencias del siglo XVIII, y en verdad que no encontraríamos en Venecia ningún ingenio de todo ese siglo que lo representara mejor. Fantástico, opulento, de una religiosidad materializada, aficionado á la belleza externa y sensual, parece que se hubiera propuesto continuar la obra decorativa de Veronese; y así lo hizo en efecto, porque á ninguno de los maestros antiguos imitó tanto, poniendo su talento al servicio de la decoración religiosa y profana con unos bríos y una conciencia de su fuerza que casi rayan en temeridad. Lazo de unión entre el arte antiguo y el moderno, la obra de Tiepolo participa de ambos, en tal forma que con razón podríamos llamarle el último pintor del Renacimiento y el primero de nuestra Edad. Heredero de las



Tiepolo. Traslación de la Casa de Loreto. (Iglesia de Scalzi)

cualidades venecianas de magnificencia en las composiciones y de un brillante colorido, supo siempre mantener estas tradiciones de escuela; pero tampoco vióse libre de ciertas convenciones atribuíbles á su tiempo seguramente, cuando por encima de todo asomaban la corrupción y la frivolidad.

Abundantísima es en Venecia la obra de este maestro, predominando por mucho la pintura decorativa en paredes ó techos. Decoró numerosos palacios y varias iglesias, los unos con composiciones mitológicas y profanas, las otras con asuntos religiosos, pero invariablemente todos ellos con una inspiración fantástica llevada á extremos que sorprenden y que á pesar de su talento no siempre satisfacen del todo. El espíritu baroco se deja translucir en la famosa sala del palacio Labbia donde representó episodios de la vida de Antonio y Cleopatra, encerrándolos dentro de perspectivas arquitectónicas colosales que se confunden con la misma arquitectura de la sala para engañar á nuestra vista, la cual muchas veces no acierta á distinguir lo verdadero de lo pintado (1).

Ahora bien, la pintura religiosa de Tiepolo, tal como podemos apreciarla en la *Scuola del Carmine*, una de cuyas salas está completamente decorada de su mano, en el techo de la iglesia de los Descalzos y en la de Gesuati, reune una extraña mezcla de bellezas dignas de la mayor admiración con notas que

(1) Véase el grabado en la página 181 del vol. I.

sin ser defectuosas parecen siquiera extravagantes, caprichosas ó de un gusto que merecería censura. Muy vivo, muy animado y brillante, Tiepolo se transporta á un mundo que él mismo soñó poblado ciertamente de hermosas y atrayentes mujeres, y bañado en una luz transparente y diáfana. Todo ello cautiva la imaginación desde el primer instante que lo contemplamos; pero tratándose de asuntos religiosos, luego nos viene la idea de que sus Vírgenes no son tales, sino mujeres venecianas muy ufanas de su belleza y soberbias con sus atractivos; que allí no se respira devoción sino sensualismo; que no hay orden en la composición sino capricho, como figuras volando por los aires, ó aisladas dentro de inmenso espacio, o escorzos atrevidísimos que ponen á prueba las leyes de perspectiva, y grupos incoherentes entre sí.

Pero todo está muy bien. Facil es criticar las exageraciones de Tiepolo, aunque su talento vigoroso y brillante, una vez que prestemos atención á la forma externa únicamente, acabará por fascinarnos. Fáltale en verdad la mesura equilibrada de Veronese cuyas huellas seguía, mas podríamos compararle ventajosamente con él en riqueza de fantasía, vigor de expresión y sentimiento dramático, superándolo en esto último. Así, por ejemplo, el cuadro que está en el primer altar de la derecha en la iglesia del Rosario, ó de Gesuati, posee verdaderamente una hermosura y expresión que rara vez habremos visto en la pintura. Dificil que encontremos una combinación más

Tiepolo. Madona con Santos. (Iglesia dei Gesuati)

curiosa de realismo con sentimiento y fantasía. La Virgen que se sienta sobre un trono envuelto por nubes, de traje vaporoso destinado á flotar en el espacio, tiene como de costumbre la expresión altanera de una mujer displicente y escasamente bondadosa. Harto más bellas y expresivas son sin duda ninguna las tres santas que están á sus pies, Santa Rosa de Lima con el Niño divino en sus brazos, Santa Catalina de Siena y Santa Inés de Montepulciano. La devoción y el éxtasis de estas tres hermosas mujeres con traje monacal me recuerda no poco aquella estatua de Santa Teresa que ejecutó el Bernini, donde se confunden ostensiblemente el amor divino con el humano, la belleza corpórea con la belleza del alma. Para mi gusto no existe en Venecia pintura de Tiepolo más espléndida que este cuadro de altar, y ninguno de sus frescos ni telas decorativas admite parangón con él.

Dije antes que Tiepolo no había formado escuela, lo cual apenas se comprende dado el grandísimo talento que le distinguiera. Vinieron á continuación unos cuantos pintores venecianos, pero el grande arte no volvió con ellos. La única preocupación de estos artistas fué reproducir con sus pinceles y fidelidad escrupulosa, tipos de la gente, escenas de la vida doméstica y familiar, según habían hecho los pintores holandeses, y panoramas y paisajes de Venecia misma. Más de una vez en este libro se citará las obras de dichos artistas como documento interesante

que nos revela el aspecto de la ciudad en el siglo XVIII, sus costumbres é indumentaria. Pero el grande arte, lo repito, aquél que desde Bellini hasta Veronese, y hasta Tiepolo en seguida, había producido tantas òbras geniales, tan inmenso número de pinturas magníficas en el orden religioso, histórico, fantástico y decorativo, ese arte desapareció para nunca volver, dejando una estela luminosísima que no se cansarán de admirar é imitar las generaciones.

PLAZA DE SAN MARCOS

CUANDO en los primeros años del siglo IX el dux Giustiniano Partecipazio compraba á las monjas de San Zacarías el *brolo,* ó pequeño parque plantado de árboles, existente en todo el espacio desde la Laguna hasta las iglesias fundadas trescientos años antes por el eunuco griego Narsete, difícilmente habría quien se imaginase que aquello estaba llamado á convertirse con el tiempo en tal hermosísimo sitio cual vemos hoy, centro y corazón de la Venecia antigua y de la Venecia contemporánea.

De triste y despoblado que era el *brolo,* fueron los venecianos modificándolo y embelleciéndolo paulatinamente. A los viejos árboles y prados de un solar monacal reemplazaron unos en pos de otros edificios cada vez más bellos y grandes: el Palacio ducal por un lado; la Moneda y la Librería de Sansovino por el otro; el *campanile* de San Marcos y

la Plaza que se extendió en el fondo y hacia la izquierda; la basílica un poco más allá; y como si todo esto no fuese bastante, variados y ricos ornamentos esculturales en añadidura. De tal manera que el esfuerzo patriótico y el talento artístico de los venecianos, comenzando desde los tiempos de Partecipazio, ya medio obscurecidos en la bruma medioeval, hasta los esplendores del Renacimiento en el siglo XVI, legaron á las modernas generaciones con la Plaza de San Marcos y la contigua Piazzetta un conjunto extraordinario de belleza arquitectural que no encuentra rival en el mundo entero.

Todo lo que allí vemos ahora cuenta con una antigüedad de tres siglos por lo menos, siendo algunos monumentos mucho más remotos todavía; y en dicha circunstancia está la razón de su belleza incomparable, sin nada que la coarte ni disimule. Ocurre esto último, y es muy de deplorarlo, en otros sitios donde la obra de tiempos decadentes ha venido á afear y lastimar con sus producciones de gusto malo, ó dudoso siquiera, aquello que los anteriores trabajaron con mejor acierto. Al paso que en Venecia no ofrecen la Plaza ni la Piazzetta nota alguna discordante, y por doquiera vuelvan los ojos encontrarán objetos de grande interés donde detenerse solazándose. Pero he dicho mal; no es que encontremos en torno de aquel recinto objetos de interés meramente, que ello no sería mucho al fin y al cabo, sino edificios de un caracter único y singular, los cuales pronto han de

atraernos con increíble seducción por una hermosura de líneas y una riqueza de colorido que jamás habíamos contemplado en otra parte. Idea es ésta en que deberé insistir contínuamente sin riesgo de exagerar, bien ahora que me propongo hacer el estudio y descripción de la Plaza de San Marcos, bien más tarde cuando me toque proceder al examen de la maravillosa Basílica del Evangelista y del vecino Palacio de los Dux.

Se habrá visto en el curso de las anteriores páginas destinadas á referir fiestas, cortejos y entradas solemnes á Venecia, como estas últimas invariablemente tenían lugar en el desembarcadero de la Piazzetta, amarrando en su orilla todas las embarcaciones de tráfico interior, desde el regio Bucentauro dorado hasta las más pequeñas góndolas y barcas de un solo remo. Sirvió la Piazzetta, por consiguiente, como puerta de entrada á Venecia, puerta triunfal á menudo, y aunque no lo fuese así, abierta en todo momento de par en par á cuantos llegasen de afuera habiendo atravesado en barco la plácida Laguna. Y podemos agregar que dicha magnífica entrada á la capital veneciana todavía subsiste, cuan modificadas estén sus circunstancias y las condiciones en que tienen lugar los viajes contemporáneos en relación con los antiguos. Sábese á este respecto que la inmensa mayoría de viajeros llega á Venecia por el prosaico camino de hierro, el cual los deja al otro extremo de la ciudad, obligándoles en seguida á recorrer en góndola una parte considerable de ella.

Pues bien, imaginaremos nosotros que hubiésemos llegado en góndola hasta la Piazzetta, porque desde allí va á comenzar nuestra visita á los monumentos vecinos.

Junto con acercarnos se desarrollará delante de los ojos un espectáculo absolutamente único y extraordinario que palabras no alcanzan á describir como se merece. Más que en cualquiera otra parte de la ciudad acuática se realiza allí aquello que dije al principio, esto es, que Venecia está llamada á producir una impresión casi de sueño y fantasía antes bien que de cosa real y verdadera. Y dicha impresión acrecería inmensamente si, prefiriendo los efectos nocturnos á los brillantes rayos del sol, nos acercásemos á ese sitio durante la noche, pues que en tal caso gozaríamos de un cuadro fantástico y misterioso cuanto sea dable imaginar.

En el día todo es luz, colorido y reflejos de oro, mosaicos y mármoles. A las grandiosidades de una arquitectura tan rica como variada y original agréganse columnas, estatuas, relieves y decoraciones que van apareciendo en todas direcciones sin tasa ni medida, todo ello con un sabor de bizantinismo que progresivamente cundirá mientras más observemos, y que de una manera harto harmoniosa se combina con reminiscencias árabes, con el estilo gótico y el del Renacimiento. Pero de noche ¡cuánta visión fantástica, y qué maravilloso contraste de luz y sombra! Al fulgor de muchos reverberos los cuales reprodu-

cen sobre las aguas, como si fuese espejo, aquellas fábricas de la orilla, ó á la incierta luz que viene de los astros en el firmamento, divisaremos sin distinguirlas bien enormes masas de edificios ennegrecidos, adivinando aquí y allá muros de marmol, cúpulas y balcones, verjas de hierro que cierran las ventanas de las cárceles, grupos de árboles de un jardín real, estatuas de la Virgen, el león de San Marcos encumbrado sobre una columna, y, en fin, un cúmulo de objetos extraños, los cuales resultan mucho más atrayentes de noche que de día á causa del misterio é imponderable fantasía con que aquella sabe envolver á la naturaleza y á las cosas.

Si alguien se imagina que exagero esta impresión nocturna de la Piazzetta, y tiene la feliz oportunidad de poderlo hacer, dirígase una noche cualquiera en góndola ó en *vaporino* al desembarcadero del Molo ó de la Riva degli Schiavoni, pocos metros á la derecha del Palacio ducal y en frente de las Prisiones. Una vez que haya observado el fantástico panorama de conjunto que desde la Laguna se extiende á sus miradas, eche pie en tierra, y poco á poco irá sorprendiéndole un nuevo efecto, ya luminoso, ya sombrío, en los edificios y en los detalles artísticos al rededor. De seguro que cuando atraviese el puente de la Paglia y tenga á la vista aquel legendario Puente de los Suspiros, que como aro de piedra enlaza dos macizos palacios separados por un canal, forzosamente han de cruzar su espíritu ideas lúgubres y casi ate-

Desembarcadero de la Piazzetta con la vista de varios monumentos

rradoras. Y cuando, avanzando en seguida hacia la fachada del Palacio ducal observe las curiosísimas esculturas de sus ángulos, y los capiteles siempre variados de la columnata de abajo; y cuando todavía, dando vuelta por la Piazzetta hacia la Plaza, llegue hasta la basílica de San Marcos, donde nuestra vista é imaginación se extravían completamente sin que atinemos á explicar el significado de tanto objeto artístico misterioso, entonces aquel forastero se convencerá plenamente de como yo no exageraba, sino pecaba de sobrio más bien en expresiones de admiración y maravilla.

Ocúrreme, en verdad, que mientras más visito y mejor conozco estos puntos que constituyen el corazón de Venecia, más los admiro deseando nuevamente volverlos á ver. Estudiar allí los efectos de luz en la mañana, en la tarde, en la noche, á toda hora y en cualquiera estación del año, constituye uno de mis favoritos entretenimientos cada vez que tengo el agrado de vivir algún tiempo en la ciudad de los Dux ó en el vecino Lido, pues que estoy seguro de encontrar en toda ocasión nuevas sorpresas y nuevas impresiones. He aquí el fenómeno que tiene lugar en ciertos sitios de soberana grandiosidad y belleza, los cuales por especial privilegio de cualidades tan escasas, siempre atraen con mayor fuerza, como si se tratara de amigos antiguos, y como si sus piedras y mármoles poseyesen un lenguaje inteligible á nuestros oídos. No otra cosa sucede con las ruínas del Partenón, las del Foro

Romano, con la Plaza de San Pedro y la Basílica de los Apóstoles. Mas si estos últimos monumentos sobrecogen por la inmensidad de una idea grandiosamente expresada en la realidad de un edificio, la Piazzetta y Plaza de San Marcos, con todo lo que ambas encierran en su recinto ó las vecindades, seducen incomparablemente más que cualesquiera monumentos de Roma, toda vez que su belleza no reconoce rival, y nadie dudará que no existe cualidad más atrayente ni más seductora que la belleza.

Admiración por el estilo de la que vengo manifestando es, por otra parte, tan antigua como los monumentos y objetos mismos que la ocasionan, de tal manera que si no fuera sincero en la manifestación de mis impresiones, ni bien probado mi entusiasmo por las producciones del arte, no faltaría talvez quien creyese que me había limitado á seguir las huellas de tantos otros autores y admiradores de Venecia, aceptando á fardo cerrado las alabanzas que ellos quisieron prodigarle con anterioridad.

* * *

Antes de ocuparnos en detallar los monumentos que prestan tanta magnificencia al recinto de la Plaza y Piazzetta, formándole un marco sin igual, hemos de ver á la lijera cómo el genio veneciano fué levantando algunos de ellos que no sean los dos principales, pues que reservaré para estudiar separadamente

en capítulos posteriores, cual sin duda merecen, la Basílica de San Marcos y el Palacio ducal, fábricas que por sí solas ofrecerían abundante tema para sendos volúmenes.

Cuando el dux Partecipazio compró el *brolo* á las religiosas de San Zacarías y rodeó el plantado recinto con murallas de defensa, dando á aquello el caracter de fortaleza en la naciente metrópoli, construcciones de poca monta levantábanse tan sólo al rededor de la plaza, ó más bien dicho á inmediaciones de las iglesias de San Teodoro y San Geminiano, la primera de las cuales cedió su lugar desde el mismo siglo noveno á la primitiva del Evangelista San Marcos.

Al cabo de algún tiempo todo aquel barrio comenzó á transformarse con análoga rapidez á la con que crecían, así las riquezas como el poder de tan próspera y pujante República. Durante el siglo décimo, existiendo ya una basílica de importancia, habitaban los dux el vecino palacio que con el tiempo se vió sujeto á repetidas modificaciones y ensanchamientos. Entonces también comenzaron á levantar el campanario de San Marcos, cuya mole cien años más tarde, y gracias á la iniciativa del dux Domenico Morosini contaba ya con sesenta metros de altura. A mediados del siglo XII rellenaron el Rivo Batario con el objeto de ensanchar la plaza que se hacía estrecha para las exigencias del tráfico, convirtiéndose aquella en el punto céntrico y más bello de toda la ciudad. Más la ensanchó todavía el dux Sebastiano Ziani con

la demolición de la vieja iglesia de San Geminiano, sin perjuicio de reconstruírla algunos metros más atrás y siempre en frente de San Marcos, ó sea en el sitio que ocupa desde la conquista napoleónica el hermoso edificio que cierra la Plaza en la actualidad, uniendo á ambos extremos aquellos igualmente bellos de las Procuradurías Viejas y Nuevas.

Desde tiempos tan remotos como el mil doscientos la Plaza de San Marcos, inseparable de la Piazzetta, puesto que forman un solo conjunto, siendo la segunda, como si dijese, antecámara de la primera, constituyó el centro gubernativo y monumental de Venecia. De la misma manera fueron Rialto centro de los intercambios, de los negocios internacionales y los mercados de consumo, y Castello, del gobierno eclesiástico, hasta una época muy reciente, cuando trasladaron á San Marcos la sede patriarcal por la indiscutible ventaja de su posición y la grande importancia del templo, que le hacía mucho más apto que San Pedro para las exigencias del patriarcado. También desde aquella fecha en el siglo XIII principian algunos forasteros á admirar y celebrar en sus escritos la notable curiosidad de este gran centro veneciano, el cual llegó á convertirse, andando el tiempo, en verdadero museo de curiosidades artísticas, así como en el más hermoso y variado modelo de diferentes estilos arquitectónicos.

Ya en 1177 tres canónigos de la basílica romana de San Pedro, que visitaban la ciudad lagunar, afirman

en un documento escrito de su mano que la Plaza de San Marcos es muy amplia, bella y espaciosa. Más tarde el Petrarca, testigo no solamente de las bellezas de Venecia sino también de sus esplendorosas festividades, á alguna de las cuales cúpole asistir en compañía del mismo dux, exclama, refiriéndose á la Plaza: *Nescio an terrarum orbis parem habeat.* Y así sucesivamente la admiran cuantos viajeros, príncipes, señores, comerciantes ó peregrinos vinieron á Venecia y se encargaron de consignar sus impresiones por escrito. Todos declaran á una voz que jamás han visto nada parecido ni en Occidente ni en Oriente, prodigando los términos de elogio á cada uno de los monumentos y al conjunto de todos ellos reunidos y contemplados desde la misma Plaza. Y no callaré el más reciente elogio que podríamos calificar de histórico, así por la calidad del personaje que lo emitió, como porque ya tocaba á su fin la prolongada y gloriosa existencia de la República. Napoleón I, triunfador en Venecia y entusiasta celebrador de sus monumentos artísticos, al punto de apoderarse de varios tesoros y enviarlos á París, según tuvo por costumbre en otras ciudades conquistadas de Italia y España, Napoleón, repito, admirando en cierta ocasión el magnífico espectáculo de la Plaza de San Marcos, pronunció á los de su comitiva estas palabras que, junto con quedar famosas, jamás olvidarán los venecianos: « Verdaderamente no existe en el mundo otro salón comparable á éste. »

Sobrado fundamento asistía al ilustre capitán para la comparación que antecede, pues cuando observamos el recinto de la Plaza, viene á la mente el concepto de una vastísima y colosal sala de fiestas y reuniones públicas, antes que el de una plaza ordi-

Vista de la Plaza desde un ángulo de San Marcos

naria, tal como estamos habituados á verla en otra parte cualquiera. La de San Marcos, á causa de su forma; por la manera como se halla circundada de edificios los cuales no permiten divisar salida por ninguno de sus costados; por el tráfico que en ella circula, exclusivamente pedestre; por el concurso de gente en los cafés vecinos, desde donde avanzan las sillerías y bancos en una buena extensión del pavi-

mento enlosado; por esto y otras particularidades más, la Plaza de San Marcos se ha convertido en un magnífico salón público veneciano, reuniéndose en él con absoluta libertad personas de todas condiciones hasta formar numerosas multitudes. Acaso ninguna otra ciudad del mundo ofrece centro por el estilo, y ello se explica perfectamente cuando pensamos que Venecia posee más canales que calles, y las últimas son por lo general enmarañadas y tan estrechas que apenas permiten el tráfico de una población desbordante en su superficie terrestre. Aquella necesita por la fuerza espacio donde solazarse, y le encuentra precisamente en este único local abierto y ameno en el propio corazón de la ciudad.

El espectáculo que ofrece la Plaza de San Marcos es tan interesante como variado. Allí toman asiento en las sillas de algún animadísimo café, ó se pasean bajo los portales al centro de la Plaza misma, el negociante que viene á discutir sus tratos; el empleado que descansa de su ocupación cuotidiana; la muchacha obrera de vuelta del taller, luciendo gallardamente sus abundantes formas bajo el mantón de largos flecos y una rica cabellera sin nada que la oculte, y perpetuando á nuestra vista el pintoresco y bello tipo veneciano tan conocido en cuadros y acuarelas; el sacerdote, que sin preocupaciones de ninguna especie se mezcla y confunde con el resto de la burguesía en fraternal consorcio; el extranjero, artista, poeta, ó sencillamente viajero de placer, ávido de gozar por

sí mismo este espectáculo singular en la tierra, cuya nombradía estimulaba desde tanto tiempo su curiosidad y deseos de conocerle, y que seguramente al realizarlos no encontró motivos de desilusión. Todos, pues, se agrupan y dan cita en este espléndido salón veneciano. Una variada muchedumbre de todas edades y matices crúzalo con preferencia durante las últimas horas del día, hallando allí solaz, pasatiempo y sociedad, cuando no se trate por añadidura de agradables serenatas ó conciertos que tanto contribuyen á distraer los ánimos en esta ciudad silenciosa y fantástica. Ni allí, ni en ninguna parte se encontrará vehículo que ruede por las calles, ni cuadrúpedo alguno á no ser en barrio distante y que no esté destinado á morir en el matadero; de tal manera que dentro del vasto recinto los paseantes á pie reinan completamente siendo dueños absolutos de la situación.

Ya sabemos que la Plaza de San Marcos en uno de sus costados queda cerrada con la basílica del Evangelista y el Palacio ducal, el cual continúa hacia la Piazzetta dando vuelta con otra gran fachada por la Riva degli Schiavoni, á orillas de la Laguna. A la izquierda de la basílica extiéndese todavía una plaza pequeña, hasta la habitación del patriarca, cuyas paredes confinan con las de San Marcos de igual manera que por el lado derecho se juntan á éstas las paredes exteriores del Palacio ducal. Los tres costados restantes de la Plaza van encerrados por una serie de magníficas construcciones, más ó menos antiguas,

pero muy hermosas en cuanto á arquitectura, y que en toda su extensión la encuadran completamente. Es de advertir que no fueron levantadas en ángulo recto por ambos frentes, sino que el espacio central va angostando de una manera poco sensible mientras más se aleja de la basílica, y quedando los edificios un poco menos distantes que lo estaban en su vecindad. Tiene la Plaza, por consiguiente, la forma de un trapezio escasamente pronunciado; lo bastante, sin embargo, para que por ilusión óptica ella sugiera al observador mayor idea de tamaño del que efectivamente mide.

Si la Plaza de San Marcos ofrece grandes atractivos por la magestad incomparable de sus edificios y por los múltiples detalles artísticos tan originales como pintorescos, aumentan dichos atractivos todavía con las innumerables tiendas que veremos debajo de los portales. Exhíbese en ellas cuanto la industria decorativa local y el arte moderno confeccionan para provocar interés en los extranjeros entusiastas y aficionados. Comenzando por el edificio de la Librería á un extremo de la Piazzetta, y dando vuelta en seguida por las Procuradurías Nuevas que hoy sirven de palacio real, los tres costados íntegros de la Plaza hasta la Puerta ó Arco del reloj, que abre paso á la calle de Merceria en dirección á Rialto, todo el piso terreno de dichos palacios se halla ocupado por tiendas y negocios, al rededor de cuyas vidrieras pululan constantemente centenares de forasteros. Y nada

más agradable que semejante paseo debajo de los portales, pues que allí encontraremos albergue en las horas de sol, así como contra las intemperies del invierno, y muy especial entretenimiento durante la noche cuando el brillante alumbrado de los almacenes, amenizando la Plaza que de otra suerte resultaría monótona y triste, permite divisar con seductor halago los tentadores artículos de su muestrario.

Pueden existir, y les hay sin duda ninguna, más hermosas tiendas en otras ciudades de Europa; pero yo no sé que particular seducción ejercitan sobre el extranjero aquellas en la Plaza de San Marcos. Acaso allí el ambiente dominante contribuye á hermosear los objetos y á prestarles especial atractivo: tanta influencia posee el marco para hermosear y dar relieve á un cuadro. Evidentemente que encontraremos en otras ciudades mayor variedad de productos artísticos y mejores obras; pero ello no importa. Bajo los portales de la Plaza nos atraen de una manera extraordinaria todos los objetos de especialidad veneciana, todos esos recuerdos locales que más atraen é interesan mientras más se conocen, al punto de que cada vez que uno vuelve á verlos han de causarnos nuevamente la misma grata sorpresa del primer día. Allí está el secreto de la seducción en las tiendas de San Marcos.

Marinas y paisajes de la Laguna; efectos de sol en los canales; campaniles y santuarios; grupos de muchachas al rededor de un pozo; fotografía de mo-

numentos é iglesias; todas las deliciosas y románticas visiones lagunares que alguna vez nos aparecieron en realidad ó que solamente conocemos por reproducciones del arte, están ahí repetidas y propagadas avivando nuestros recuerdos y estimulando nuestra imaginación. Y al lado de todas aquellas reproducciones al óleo, en acuarela ó en fotografía de la ciudad y de la vida veneciana, desde la góndola negra que tanto se presta á cuadros dramáticos y sentimentales, hasta los misteriosos detalles bizantinos del interior de San Marcos, encontraremos escaparates vistosísimos relucientes de oro y pedrerías, los unos con verdaderas joyas de gran precio, y los otros, todavía mucho más vistosos y relucientes, con vidrios y cristales donde se exhiben los famosos productos de Murano que desde hace varios siglos han sabido mantener esa grande especialidad.

Lámparas, espejos, copas y servicios de mesa, en oro ó esmalte de varios colores, y una infinidad de objetos, no siempre de buen gusto, pero tan ricos como brillantes y lucidos, atraen la vista seduciéndonos con su resplandor. Y á veces hay que mirarlos mal que nos pese, por la atracción del brillo ya que no por su belleza positiva, como cuando se trata de aquellas figuras de negros con vistosos trajes que presentan bandejas ó sostienen lámparas para alumbrar vestíbulos y escaleras, reminiscencia de las relaciones que cultivó Venecia con el Oriente africano y del arte decadente del mil seiscientos.

Un poco más allá, entre los negocios de arte y de librería, despliegan sus primores en bordados y labores de mano las célebres fábricas de Burano, entre las cuales sobresale la Escuela Real de Encajes, cuyos productos gozan de gran nombradía en todos los países europeos, causando encanto á las mujeres dadas al lujo y la elegancia.

La observación de cuanto en materia de arte, decoración y adorno exhiben las tiendas de esos portales es cosa de nunca acabar, y nada tiene de extraño, por consiguiente, que en torno de sus puertas y ventanas se den cita en todo momento, de día y de noche, numerosísimos forasteros de todo el mundo, ingleses, franceses, rusos, alemanes, americanos de uno y otro continente; que allí se escuchen los acentos del más diverso lenguaje, como punto de reunión y reposo de la cosmopolita población después de las jornadas no poco fatigosas por la ciudad en visita de sus curiosidades.

Nada es más agradable después de estas fatigas que sentarse durante las tardes de verano á tomar algún refresco en el Café Florian; ni sería tampoco completo el estudio de Venecia moderna si no conociéramos aquel local tan renombrado. Desde el siglo XVIII para adelante no ha existido en Venecia punto de reunión que se le compare, y acaso no existe en toda Italia un Café tan antiguo ni tan rico en historia y tradiciones. El constituye por sí solo un monumento. Allí se dieron cita los más ilustres mú-

sicos, literatos y pintores, y me bastará recordar á Goldoni y Wagner como clientes suyos para no detenerme en otros de menor fama. De la misma manera que en el Café Greco de Roma, sus salas pequeñitas y ricamente decoradas han escuchado los coloquios de numerosos ingenios, cuya única preocupación consistió en cultivar los dones del espíritu y enaltecer el arte.

Pero al viajero artista de la actualidad, mayormente si sólo viene de paso á Venecia, aunque mucho interesen tales tradiciones que dan nombradía al Café Florian, interesa mucho más sin duda ninguna buscar colocación fuera de sus salas y de los portales contiguos; en el propio recinto de la Plaza, quiero decir, donde á la bajada del sol extienden mesas y sillas en grande abundancia, que permiten al público gozar del aire fresco y del atrayente espectáculo, sobretodo. Y cuando uno reposa en plena Plaza de San Marcos á la hora en que el sol declina, sin obstáculo que interrumpa la vista de sus palacios y monumentos; ¡qué admirable despliegue de bellezas arquitectónicas y cuánto derroche de luz y colorido! Los rayos del sol en el ocaso vienen á caer precisamente sobre la fachada de la basílica. Sus cúpulas metálicas, de donde cuelgan innumerables bolas doradas, sus mosaicos, sus mármoles de variados colores, sus esculturas y detalles de toda índole, despiden entonces unos reflejos maravillosos, imposibles de expresar satisfactoriamente con el lenguaje, presentándonos un

cuadro májico y de tan suprema fantasía que no parece verdadero sino soñado.

Otro detalle característico de la encantadora Plaza, la cual no acabaremos nunca de admirar como se merece, son aquellas palomas que por millares y millares acuden volando de los techos de San Marcos y edificios vecinos, en diversas horas del día, para

Palomas recibiendo grano de las forasteras

en seguida posarse sobre las losas en busca del alimento cuotidiano. Desde muchos siglos tuvieron los venecianos especial predilección por tales simpáticas avecillas relacionadas, según corre la tradición, con

algún hecho de armas de la República, y dedicáronse á cuidarlas y mantenerlas con cariño. Fué costumbre, por ejemplo, que el día de Pascua de Resurrección tuviese lugar una verdadera fiesta en la cual, por mandato de la autoridad, echaban á la Plaza desde la terraza de San Marcos algunas bandadas de palomas para repartirles grano costeado por la Comuna. Por una razón ó por otra el hecho es que las palomas se aquerenciaron en Venecia de tal manera que, habiéndose multiplicado extraordinariamente, hoy pueblan los sobradillos de la ciudad. Ofrece espectáculo curiosísimo y no poco atrayente el verlas revolotear por millares de todas direcciones hasta el centro de la Plaza, aguardando y disputándose el grano que gente bondadosa viene á distribuirles, y recibiéndolo en seguida con una confianza y mansedumbre encantadoras. Los forasteros reemplazan hoy á la Comuna en la preocupación de ofrecerles alimento, pues que nunca faltan señoras de toda edad, en su mayoría anglo-sajonas, que se diviertan periódicamente á medio día arrojándoles granos de maíz proporcionado por algún vendedor ambulante de las inmediaciones.

Hermoso cuadro, mil veces reproducido por la fotografía, es el de las jóvenes viajeras circundadas y asediadas de palomas, con unas que les suben por encima de la cabeza, otras sobre los hombros ó los brazos, para conseguir el suculento grano; y resúltanos más hermoso todavía si por fondo de dicho cuadro divisamos algún pintoresco detalle artístico

de la Plaza, como los pedestales de porta-estandartes ricamente esculpidos, ó un trozo en el pórtico de la basílica que se alza detrás.

Las palomas forman verdaderamente rasgo típico del cuadro veneciano, y el pueblo les ha cobrado tal cariño que, no solamente las respeta y tolera que sigan propagándose con absoluta libertad, sino que constituiría á sus ojos odiosísimo atentado si cualquier imprudente diese en la tentación de molestarlas ó darles caza. Sea por tradicionales servicios que las palomas prestaran á la patria alguna vez; sea que los habitantes de Venecia, en la escasez de fauna y animales pobladores de la Laguna, les cobrasen especial cariño por dicha misma escasez, el resultado es que las palomas poseen carta de ciudadanía veneciana, y nadie las deja inadvertidas, sino antes bien se les presta siempre solícita atención.

* * *

Procederemos ahora á examinar con cierto detenimiento los variados monumentos de la Plaza de San Marcos, comenzando por los de la Piazzetta, en cuyo desembarcadero quedan las góndolas amarradas en *riga* análoga á aquella que desde hace diez centurias dió origen á las regatas en la Laguna.

A pocos metros de pisar en tierra llegaremos á dos columnas muy altas de granito, una de las cuales lleva en su cima el león de San Marcos, y la

otra, la estatua de San Teodoro aplastando un cocodrilo. Quien quiera haya visto alguna vez cuadros ó fotografías de Venecia de seguro recordará este par de columnas que forman el detalle más clásico de toda la Piazzetta, como le formaba así mísmo, hasta que se derrumbó, el espléndido *Campanile* alzándose soberbiamente poco más atrás. Ahora bien, dichas dos columnas de la Piazzetta no son en modo alguno simples monumentos decorativos. Cuentan, por el contrario, con una historia bien larga y complicada; con un simbolismo trascendental; y su forma y materiales son artísticamente irreprochables.

Cuando otras ciudades antiguas ó modernas levantaron monumentos públicos en forma de columnas por este estilo, á fin de consagrar glorias patrióticas y pagar grandes servicios, cuidaron los Estados ó los Municipios de coronar su cima con estatuas de personajes que encarnasen aquellas glorias. Tal cosa sucedió en Roma imperial con las columnas de Trajano y de Marco Aurelio, mientras los Papas no hubieron cambiado las estatuas de emperadores por las de los Apóstoles; y lo mismo sucede ahora en Londres con la columna de Trafalgar, y en Paris con la de Vendôme. La primera de ellas ostenta una estatua de Nelson; la segunda una de Napoleón el Grande, quedando personificada en ambos capitanes toda la gloria de los respectivos ejércitos y escuadras. Ahora bien, no vemos que hicieran otro tanto los venecianos, sino que, por la inversa, ellos personificaron la gran-

Vista de la Piazzetta hacia la Laguna

deza de su patria y los triunfos que ella obtenía en símbolos abstractos hasta cierto punto, y exclusivamente religiosos.

¿De dónde procede que el león de San Marcos resultara emblema de la grandeza de Venecia y que le colocasen allí en lo alto de una columna granítica dominando el mar y como desafiando á los enemigos de la República? Y ¿qué tiene que ver el santo griego Teodoro aplastando á un cocodrilo con la historia patriótica de la ciudad lagunar? No podría hallarse otra explicación que ciertas leyendas antiguas basadas en la intensa fe religiosa de los venecianos, ó en el hecho de que, por haber importado de Oriente las reliquias de uno y otro santo en condiciones que reputaban casi milagrosas, ambos quedaran naturalmente constituídos en protectores de la ciudad, la cual desde entonces les tributó tanta veneración como afecto.

Sea cual fuere la razón de este culto, tenemos el hecho de que en la gran portada de Venecia, y formando guardia de honor á sus espléndidos edificios civiles y religiosos, álzanse los emblemas del Evangelista San Marcos y de San Teodoro. Y por cierto que no habremos de encontrar homenaje alguno á grandes guerreros, á dux prominentes, á insignes navegantes ó célebres artistas, por mucho que ilustrasen la historia de su ciudad natal.

Para este concepto del patriotismo mézclase no poco, en mi sentir, con la intensa fe religiosa á que

aludía hace un momento, cierta innata y decidida propensión de los venecianos hacia todo lo fantástico y maravilloso.

Dije también que las columnas de granito cuentan una larguísima é interesante historia; pero ¿qué objeto no la cuenta en este recinto que estamos estudiando? Recordémosla siquiera en dos palabras.

Cuando Ordelafo Falier, sitiador de Zara, cayó muerto bajo sus murallas el año de 1117, los venecianos eligieron para sucederle en el trono ducal á Domenico Michiel, *Cattolico uomo e audace*, según la expresión del cronista Marin Sanudo en su « Vida de los Dux venecianos. » Y poco después que hubo ascendido á la suprema Magistratura, como el Papa y otros príncipes de la cristiandad llamasen con instancia á la República para tomar participación en la Cruzada contra los Sarracenos, habiendo previamente obtenido la entusiasta aprobación del pueblo convocado en la iglesia de San Marcos, púsose Michiel en marcha hacia los Santos Lugares, al mando de cuarenta galeras y veintiocho naves de batalla, con doscientos remeros cada una.

No necesito entrar en muchos detalles históricos á propósito de esta expedición y me bastará decir que á consecuencia de haber vencido el dux á los Sarracenos en el mar, y cooperado con Balduino, segundo rey de Gerusalém, á la toma de Tiro después de largo sitio, obtuvo grandes concesiones para la autoridad de Venecia en Palestina y Siria, así como enor-

mes ventajas relativas á su comercio. Entre tanto por esos mismos días el emperador de Bizancio pretendió sacar partido de las operaciones que los venecianos llevaban á efecto en aquellos lejanos territorios, atacando sus indefensas posiciones de Dalmacia. No pudo el dux Michiel hacer otra cosa sino volver muy de prisa hacia las islas griegas á objeto de protegerlas. Y no menos afortunado que en su empresa contra los musulmanes, ya antes de mucho había recuperado los territorios dálmatas venciendo y aniquilando en todas partes á las huestes bizantinas, quienes se vieron obligadas á solicitar la paz en cualesquiera condiciones que Venecia estuviese dispuesta á otorgarla.

Desde esa fecha comenzaron los venecianos á aficionarse al botín artístico y á llevarse consigo monumentos orientales como botín de guerra para enriquecer á su capital. Fué entonces también cuando el dux Michiel, victorioso en ambas expediciones contra sarracenos y griegos, trajo á Venecia las dos columnas que vemos levantarse sobre la Piazzetta, y junto con ellas trajo al mismo tiempo las reliquias de San Donato y San Isidoro.

No conocemos ahora con precisión el punto fijo de adónde llegaran dichas columnas, ni tampoco cuál sería el uso á que los orientales las destinasen. Pero sí sabemos que las columnas traídas de Oriente por Michiel eran tres, y que una de ellas cayó al mar en los propios momentos que la sacaban del barco,

siendo después imposible extraerla del fondo por muchos esfuerzos que hicieran aquellos pobres mecánicos. Y no les aplico mal este deprimente calificativo, como quiera que las dos columnas restantes, una vez que llegaron á tierra sanas y salvas del largo viaje, se vieron abandonadas largo tiempo en el desembarcadero, por no hallarse en Venecia ningún hombre capaz de levantarlas y colocarlas en el punto donde pensaban. Parece ello leyenda, pero en todos los libros y guías de Venecia leemos que quedaron botadas en la Piazzetta desde el año 1126 hasta 1176, es decir 50 años precisos. Entonces se presentó al dux de esos días, Sebastiano Ziani, un arquitecto milanés llamado Nicolás Baratieri, ofreciendo sus servicios para erigirlas. Aceptáronselos naturalmente, así como también la única condición que él impuso, á manera de gratificación por su servicio, cual era de que en adelante le permitiesen colocar mesas de juego dentro del pequeño recinto de la plaza entre una y otra columna. Hasta ese momento el juego estaba estrictamente prohibido en toda la ciudad; pero con Baratieri se hizo una excepción á la regla. El Senado dispuso más tarde que allí mismo tuviesen lugar las sentencias capitales de los reos, de tal manera que por varios capítulos quedó el sitio tradicionalmente infamado.

El eminente tratadista inglés Ruskin nos recomienda encarecidamente que admiremos este par de columnas orientales de exquisito trabajo griego; y

quién sabe si, no fuese por sus eruditos comentarios, tal especialidad de belleza y de proporciones quedaría para muchos ojos inadvertida. Pero dice Ruskin que nunca ha visto dos columnas más hermosas, refiriéndose con esta opinión al conjunto de ellas, quiero decir, á la base, á la columna misma y al cápitel. Los últimos, en puro estilo griego del duodécimo siglo, contrastan grandemente con lo que por aquella época remota trabajaban los artistas lombardos ó los normandos septentrionales. Por respeto á Ruskin presten atención á estos detalles de arquitectura todos los viajeros á quienes sea dado contemplar las columnas de la Piazzetta, ó que siquiera fijen sus ojos delante de alguna reproducción fotográfica de las mismas.

Sobre la cima de una de ellas hállase colocado desde tiempos inmemoriales el colosal león alado, emblema del Evangelista y de la República véneta. De adónde procede exactamente ya no será posible averiguarlo, y aunque por mucho tiempo se le reputó obra medioeval veneciana ó lombarda, y á juicio de otros críticos lo juzgaron etrusco, asirio y hasta indio, según la autorizada opinión de Venturi no puede venir sino de Persia y de la Era Sassanidi. Sin necesidad de detallar las razones que aduce para sostenerla aquel erudito en materias artísticas, me bastará observar que de todos modos la interesante escultura pertenece al arte oriental de los siglos XI ó XII, debiendo habérsele agregado posteriormente, y en la

propia Venecia, el libro del Evangelista hecho de plomo, que coje el león entre sus garras, y habiéndose restaurado además parte del animal, como la cola, las alas y la melena.

Nada tiene que ver, por consiguiente, este león convertido en símbolo de San Marcos merced á la conquista, con otros leones variados y abundantes que, personificando el mismo emblema, adornan los pórticos de muchas iglesias, las portadas del Palacio

El léon de la Piazzetta en vías de restauro en el patio ducal

ducal, solos ó en compañía de algún dux que les rinde homenaje. Pertenece á una época más remota cuando todavía el arte veneciano no producía esculturas de valor, ni sabía tampoco fundir el bronce con perfección semejante, y cuando era el Oriente el que le

proporcionaba sus tesoros. Entonces también pudo vanagloriarse Pisa de una obra por el estilo, esto es, el grifo de bronce que, con formas de águila y león, había hecho fundir en Egipto el califa El-Kakem como ídolo representativo del sol; y de la misma época debe de ser aquel otro león echado y cubierto con escamas de bronce que posee el Museo del Louvre, procedente del palacio de Sargón en la ciudad asiria de Khorsabad. Pero de todos modos el león alado de la Piazzetta, con ser de Persia ú otro país del Oriente lejano, personificó y personifica todavía espléndidamente la fiereza de la República de San Marcos con su postura airosa y su mirar al mar en son de desafío.

Sobre la segunda columna pósase, según ya hemos dicho, la estatua de San Teodoro, llevando en su mano derecha un escudo, y una lanza en la izquierda. Aquella es símbolo, nos lo advierte con cierto candor un autor veneciano del siglo XVIII, del genio pacífico de esta ciudad Serenísima, inclinada siempre á la propia defensa, pero jamás á ofender á ninguno. El santo guerrero asienta sus plantas sobre un cocodrilo encadenado.

Ciertamente que la estatua de San Teodoro en cuanto á ejecución artística carece de méritos que la haga siquiera comparable á la escultura del león en la columna jemela; pero entre tanto su significación y simbolismo no dejan de ser vastos y sugestivos. Es preciso que nos demos cuenta de la razón por la cual San Teodoro ocupa un puesto tan eminente

á la entrada de la ilustre ciudad. El encarna nada menos que la lucha del espíritu divino, en todo aquello que la vida animal tenga de noble y util, contra los peligros materiales; algo por el estilo de San Jorge, caballero que en las antiguas creencias y leyendas encarnaba la lucha de los elementos puros contra las malas pasiones. El cocodrilo de Egipto equivalía, pues, al dragón de los europeos. Arrastrándose por la tierra, nacido del fango, confundiéndose casi por sus colores grises con los granos de arena á orillas del Nilo, en su horrible figura llena de escamas representaba al espíritu maligno de la tierra, llegando á merecer así y todo el culto de verdadera divinidad. Ahora bien, San Teodoro sufrió el martirio por haber pretendido destruir divinidad semejante, de donde viene que simbolize el combate contra los elementos perniciosos de la vida.

No tuvieron, por consiguiente, mala idea los venecianos al elegir á este santo griego como su protector una vez que se habían procurado sus reliquias, que con devoto celo guardaban en la iglesia de aquella *Scuola* llamada con el propio nombre del Santo. La caballería del siglo XIII acogía con sumo agrado todo género de hermosas leyendas, y según en dicha *Scuola* podríamos comprobarlo si estudiásemos los antiguos estatutos, allí prometían los cofrades caballeros cumplir las reglas de la institución bajo el patrocinio de San Teodoro, á cuya leyenda prestaban fe y cuyo ejemplo se ponían delante para seguirlo..

* * *

Después de haber mirado detenidamente las columnas griegas y sus respectivas coronaciones, fijemos la vista en los hermosos edificios á la izquierda de la Piazzetta. Colindante con los jardines reales que se extienden á lo largo de la orilla hacia el Canal Grande, está el edificio de la *Zecca*, ó sea la Moneda, donde se acuñaban los *sequines*, de donde procede con seguridad la etimología de aquella palabra adoptada después en toda Italia. Le construyó con sus formas serias y hasta austeras el famoso arquitecto de Florencia Jacopo Sansovino cuyas obras ya hemos tenido ocasión de celebrar profusamente, así en la Plaza de San Marcos como en otros puntos. Y más acá, al lado de la *Zecca*, cuyo edificio destinan hoy á oficinas de la autoridad marítima del puerto, levántase la preciosa construcción de la Librería, ó Biblioteca pública, que también construyó Sansovino con grandísimo costo de materiales y de ornamentación, así en el exterior como en sus departamentos interiores. Pertenece este palacio á los promedios del siglo XVI, es decir á la época cuando el fausto veneciano había llegado á su cenit; por lo cual no es raro que, si bien manteniendo escasa analogía con el estilo arquitectónico hasta ese tiempo predominante en Venecia y característico de su escuela, ofrezca tan numerosos y ricos accesorios en materia de cornisas, festones, balaustradas y estatuas.

Cuentan las crónicas que mientras el arquitecto Sansovino se hallaba ocupado en la construcción de este edificio por encargo de la Señoría, ocurrió que un día de rigoroso invierno del año 1545, y tal vez á causa del mismo hielo, cayese al suelo la bóveda en la principal sala de la Biblioteca ó *Libreria Vecchia*, frente á frente del Palacio ducal. Y sin más razón que este casual accidente, que por lo demás no causó desgracia personal alguna, el arquitecto florentino fué conducido á la carcel; y quien sabe cuánto tiempo le guardan en ella si no hubiesen intercedido en favor suyo, hasta obtenerle libertad, Diego de Mendoza, embajador de Carlos V, y Pietro Aretino, el célebre poeta satírico del Renacimiento. Mas como siempre le juzgasen responsable del daño sufrido por el edificio, atribuyéndolo á incompetencia de Sansovino, condenáronlo á pagar una fuerte multa, así como á la pérdida del cargo de *Proto* en la dirección de construcciones públicas. Lo cual no obsta para que apenas transcurrido un año, y necesitando el gobierno apelar á sus servicios, le confiriesen nuevamente el mismo cargo que poco antes le habían quitado.

Parece indudable que el edificio de la Librería sea lo más hermoso que se edificó en Venecia durante todo el siglo XVI. Cuanta riqueza y elegancia podía entonces ofrecer el estilo clásico á la moda púsola á contribución el célebre arquitecto florentino, levantando una fábrica que Palladio, otro arquitecto no menos ilustre, al juzgarla algunos años más tarde,

Edificio de la Libreria y *loggetta* de Sansovino

califica como *il più ricco ed ornamento edificio che forse sia stato fatto dagli antichi in qua*, y que el contemporáneo poeta Aretino elogia *superiore all'invidia.*

Edificada la Librería con el objeto de guardar las bibliotecas ducales y para servir á manera de museo artístico, quedaron allí durante mucho tiempo los libros que formaban aquellas, cuyo número aumentó considerablemente con las donaciones de los cardenales Bessarione y Grimani. Mas en 1812 la Biblioteca de San Marcos fué trasladada al Palacio ducal, y las salas de la antigua Librería puestas en comunicación con el edificio de las Procuradurías, para servir conjuntamente de residencia á los nuevos gobiernos. Y una vez que Venecia quedó incorporada al reino de Italia destinaron ambos edificios á palacio real.

No tuvo tiempo Jacopo Sansovino para dar remate á tan hermosa obra de arquitectura; pero afortunadamente logró dejarla tan avanzada que no le fué dificil á otro distinguido arquitecto, Vincenzo Scamozzi, seguirla hasta el fin imitando con exactitud lo que el primero había construído, de tal manera que á la vista todo parece de una sola mano.

En 1582 mandaba la Señoría demoler el vetusto hospital que siguiendo todó un costado de la Plaza había levantado antes del milenio aquel buen dux Pietro Orseolo, á quien me he referido tantas veces. Los muros de dicho hospital tocaban al *Campanile*

según podemos apreciarlo en el cuadro de Gentile Bellini que reproduje en otra parte, y las condiciones y belleza de la Plaza en el siglo XVI no admitían más establecimientos de ese linaje. Pues bien, sobre el terreno ocupado por el hospital de Orseolo encargaron al mismo arquitecto Scamozzi que construyese algunos metros más atrás, pero unida á la Librería y formando ángulo recto con ella, la grandiosa fábrica que se llamó de las Procuradurías Nuevas, las cuales desde el *Campanile* continúan sin variación hasta el otro extremo de la Plaza de San Marcos, ofreciendo una espléndida perspectiva de tres pisos del más exquisito y elegante estilo Renacimiento.

Y ¿qué decir ahora de ese *Campanile* que ya no vemos más que en cuadros y fotografías por haberse desplomado miserablemente después de tantos siglos de existencia? Aplastó en su derrumbe la preciosísima Loggetta de Sansovino que tenía al pie, mas por fortuna los monumentos vecinos resultaron ilesos. Los habitantes de Venecia no se cansan de deplorar tamaña desgracia que vino á afectarles en tanto grado cual si se tratase de una pérdida nacional y patriótica. En efecto, la esbeltísima torre, contemporánea de los primeros pasos gloriosos de la República, testigo de todos los acontecimientos que se desarrollaron durante mil años en el propio corazón de Venecia, es decir sobre la Plaza de San Marcos, á pocos pasos de la Basílica y del Palacio ducal, se había incorporado á la vida veneciana, identificándose

en cierto modo con la misma patria de la qual parecía prominente sentinela. Mucho más alta que los demás edificios y torres, destacábase por encima de todo en la silueta de Venecia, á manera de señal ó faro para los navegantes, cuyos ojos no dejarían de ver desde gran distancia los brillantes reflejos del angel dorado que se empinaba sobre la cúspide. De cerca ó de lejos, de cualquiera parte que se contemplase el panorama veneciano, allí estaba sobresaliendo aquel colosal campanario y formando con su masa rojiza de ladrillo y piedra y su aguda cima metálica, coronada por un angel monumental, la nota más conspícua de la silueta y del paisaje.

« El vetusto monumento, escribe Pompeo Molmenti á propósito de la gran mole derrumbada, que se identificaba con la patria, hacíanos el efecto de un verdadero emblema de la historia y las glorias de Venecia, y con su cruel destrucción el 14 de Julio de 1902, pareció por algunos momentos como si hubiese quedado destruída repentinamente la poesía artística de nuestra ciudad y de sus recuerdos. Después del desastre, por sobre la enorme pirámide de ruínas blanquizcas, se alzaban la Basílica de oro, intacta, resplandeciente bajo el sol de Julio, y el Palacio de los Dux, el cual por vez primera aparecía á nuestra vista unido á la basílica. Pero la mirada buscaba todavía, deseosa de encontrar aquel complemento necesario, la torre alta y rojiza que maravillosamente había separado hasta entonces la doble

visión de aquellos monumentos. En realidad no se puede concebir á la Plaza sin su *Campanile*, el cual con las antiguas fábricas era el marco necesario de la basílica, levantada justamente al centro de la Plaza, según puede verse en el hermoso cuadro pintado por Gentile Bellini en 1496. Cuando, como hemos dicho, fueron demolidas aquellas construcciones adheridas á la torre, á fin de ensanchar la Plaza y construir las Procuradurías Nuevas, continuó el *Campanile* con su línea grandiosa manteniendo á los ojos del espectador la basílica al centro de la Plaza, y ésta, á pesar de su forma irregular de trapezio, figuraba un perfecto paralelógramo. El vulgo era de opinión que la robusta torre estaba colocada allí como al acaso, sin ninguna razón estética y antes bien con detrimento de la simetría general; mas la verdad es que tal aparente ofensa á la simetría ayudaba poderosamente á conservar la harmonía del estupendo cuadrilátero. Fijémosnos ahora como, faltando el *Campanile* poderoso, aparece la Basílica oprimida de un lado por el Palacio ducal, y echada del otro con poca gracia hacia el edificio del reloj. No solamente la Plaza de San Marcos, sino que aún la misma Venecia no puede concebirse sin el *Campanile*, el cual se alzaba soberbio, cómo si fuese su baluarte protector, y dominaba sobre todos los edificios, á manera de mastil de una nave, nave inmensa, lanzada entre el mar y el cielo hacia el lejano Oriente á la conquista de riquezas, potencia y gloria. »

Vista de la Plaza con el campanile y San Marcos al fondo

Sobrada razón tienen, pues, los venecianos para deplorar amargamente la pérdida de su tradicional campanario, toda vez que él formaba uno de los rasgos substanciales de la Plaza de San Marcos y era el punto más prominente de la ciudad. Desde sus alturas mostró Galileo á la Señoría las estupendas experiencias del telescopio que había inventado, poco antes de lanzarse con el nuevo é ingenioso instrumento á las investigaciones del firmamento. Y como ya lo observé, no existe suceso notable ocurrido en Venecia durante mil años de que la vetusta torre no fuese testigo. Presenció la reconciliación de Federico Barbaroja con el Papa Alejandro; la salida de Enrique Dandolo y los Cruzados franceses de S. Marcos para embarcarse en dirección á Oriente y rescatar los santos lugares; la derrota de Tiepolo y sus cómplices que pretendieron destronar al dux Gradenigo convulsionando á la República; la entrada triunfal de Enrique III de Francia; y en fin, cuantas fiestas, cortejos, espectáculos y procesiones se celebraron en este lugar privilegiado para la gloria y el boato, en todo lo cual de seguro ningún otro campanario rivalizaría con él.

Ahora en lo que toca á la faz artística de los monumentos perdidos, cuán inmensa pérdida no fué la destrucción de la *Loggetta* de Sansovino. Era ésta un pequeño edificio de marmol que apoyando sobre el *Campanile* y mirando al lado del Palacio ducal, constaba de tres arcos elegantísimos y un vasto friso superior coronado por balaustres. Cuatro primorosas

estatuas de bronce ocupaban otros tantos nichos dentro de las columnas, formando todo entero un conjunto de primorosa riqueza arquitectónica y escultural, verdadera joya del ilustre artista florentino.

Ya que la ciudad de Venecia no podía hacer el ánimo á verse privada de su *Campanile,* poco tiempo después del desastre comenzaron á reconstruírlo de nuevo. La obra marcha muy lentamente y con no pocas dificultades á causa del material empleado; mas es de esperarse que los modernos arquitectos sean capaces de copiar con exactitud la antigua fábrica cuyo modelo tienen á la vista en tantas pinturas y estampas. Cuando dentro de algún tiempo hayan concluído esta obra de reconstrucción tendremos que hacernos la ilusión de que es ella contemporánea de los dux Pietro Orseolo, Contarini y Ziani, y nos imaginaremos que la embellecen, prestándole interés histórico, la patina de la edad y las tradiciones de muchas centurias.

* * *

Avanzando pocos metros aún desde la Piazzetta, y dejado atrás el espacio provisoriamente cerrado donde se reedifica el *Campanile*, nos hallamos ya en plena Plaza, con la basílica de San Marcos á la derecha, á la izquierda la vasta extensión de terreno circundado por las Procuradurías, y por delante el edificio del Orologio (del Reloj), que abre paso á la popular calle de Merceria y barrio de Rialto. Nos

llamarán la atención sin duda ninguna, en medio de esta notable exhibición de objetos artísticos que hacia todos lados se despliega públicamente, los tres enormes porta-estandartes al frente de la Basílica, cuyos pedestales de bronce van esculpidos y cubiertos de preciosos relieves esculturales. En este sitio fué inmemorial costumbre izar las banderas de la República cada vez que se tratase de alguna fiesta ó celebración patriótica; y como en medio de los esplendores del siglo XVI parecieran demasiado modestos é indignos de ciudad tan faustosa los antiguos pedestales de madera, llamados *Abbati,* destinados á sustentar los mástiles donde flameaban las banderas, encargó la Señoría á un artista tan distinguido como Alejandro Leopardi, cuyo nombre se encontrará á menudo en la historia escultural de aquel entonces, la ejecución de otros tres pedestales muy costosos, fundidos en bronce con todos los primores y adornos que su talento pudiese sugerirle.

Del siglo XVI proceden, pues, los tres notables *pili,* ó porta-estandartes que desde hace cuatrocientos años se alzan sobre la Plaza. Ellos hacían flamear al viento los legendarios pabellones rojos con el león de San Marcos, pintados por artistas también de renombre, aquellos pabellones de dieziocho brazas de largo y trece de anchura, brillantes de colorido y ricos en significación de poderío.

Cierra la vista de la Piazzetta, quedando frente á frente del mar, la pintoresca torre del Orologio que

Uno de los porta-estandartes de bronce por Leopardi

lleva encima el gran reloj del siglo XV. Mejor dicho que torre, debería llamarla gran portada, como quiera que su estructura no sobrepasa mucho á los edificios de ambos costados. Por ofrecer tanta variedad en sus detalles arquitectónicos, y ser el reloj tan original y complicado, vale la pena que nos detengamos á examinarlos con alguna minuciosidad, tal como lo hacen todos los forasteros.

El año de 1493 la Señoría veneciana comisionaba al calabrés Ranieri de Reggio la fabricación de un reloj monumental que fuese digno de la Plaza, siguiendo el estilo de otro ya muy famoso en toda Italia que el mismo mecánico había trabajado para su ciudad nativa. A un mismo tiempo el arquitecto de Bérgamo, Coducci, se encargó de preparar una estructura especialmente adecuada para que le dieran colocación. Torre y reloj formaron, por consiguiente, un solo monumento, el cual había de resultar tan grandioso cuanto original, estando llamado á atraer la atención de los visitantes de Venecia con inagotable interés desde el primer día hasta ahora.

Lo describiré en pocas palabras. Encima de un arco espacioso que se asienta sobre la superficie de la Plaza va colocado un cuadrante colosal, con punteros de bronce y sobre fondo azul esmaltado, donde se indican las horas, los signos del zodíaco, las fases de la luna, los meses y días del año. Mediante cierto ingenioso mecanismo inventado por el constructor, en ciertas solemnidades religiosas aparecen las figu-

ras de los reyes Magos, precedidos de un anjel con trompeta en la mano, que hacen profunda reverencia delante de una imagen sentada de la Virgen que veremos más arriba debajo del pórtico arquitectónico. A ambos lados de la Virgen van números para in-

Torre del Reloj

dicar la hora y los minutos, los cuales cambian mecánicamente á medida que el reloj suena las horas. Por encima de este tercer cuerpo de edificio, y siempre

encerrado por pilastras como los tres de abajo, hay otro no menos hermoso, todo en fondo azul estrellado, quedando al centro el león alado de San Marcos, en alto relieve, con el libro cogido entre sus garras. Una terraza corona el edificio, y en la cima de éste, destacándose del horizonte, vemos una enorme campana y dos figuras masculinas, también de bronce. Tienen éstas por constante oficio, de día y de noche, dar las horas con sendos martillos sobre el metal de aquella.

Como se ve de esta ligera descripción, el mecanismo no puede ser más complejo é inusitado, habiendo dado el artífice pruebas de un ingenio verdaderamente singular. Y así lo aprecia todo el mundo, pues que en los momentos de sonar las horas, y á mediodía sobretodo, abundan por las vecindades extranjeros curiosos de observar el pausado movimiento de los *Mori* (moros), como en lenguaje popular se llama á los campaneros. En primer lugar golpea con su martillo el de la derecha, lenta y concienzudamente, dándonos la ilusión de que fuese persona viva; algunos instantes después golpea á su turno el moro de la izquierda, y sus golpes sobre el bronce producen diversa nota musical que los golpes anteriores. Y esto se repite constantemente durante las veinticuatro horas, pues que los *Mori* jamás se fatigan ni faltan á la obligación que desde tan antiguo les impusieron.

La historia de esta obra maestra de mecánica cuenta con varios siglos. Refieren las crónicas del

mil quinientos que, mientras el dux Agustin Barbarigo se dirigía como de costumbre en forma solemne y por vía terrestre á las funciones de Santa Maria Formosa, fué *aperto et scoperto la prima volta l'horologio ch'è su la piaza, sopra la strada va in Marzaria, fato cum gran inzegno et belissimo.* Los famosos Reyes Magos, desde el momento de la inauguración, acostumbraban aparecer durante las horas del día, pero reposaban en las nocturnas. A consecuencia de los restauros en la torre y el reloj, en 1757 quedó dispuesto que los Magos apareciesen solamente durante los quince días próximos á la *Sensa* (fiesta de la Ascensión), cuando tenía lugar una importante feria popular. Todo el resto del año permanecían escondidos; y tal disposición se observa hasta hoy.

En el tercer cuerpo de la torre, continúa la crónica, cuyo fondo está trabajado en mosaico azúl con estrellas de oro, vése siempre el mismo león de San Marcos que colocaron al principio. Soberbio en su actitud, esculpido en marmol de alto relieve y cubierto de oro, carga el libro de los Evangelios. Al lado del león figuraba en otro tiempo un dux veneciano de rodillas, llevando en sus manos el estandarte con la Cruz. No figura ahora porque el gobierno democrático del año 1797 le hizo arrancar de allí; y, caso extraño, á nadie ha venido en nuestros días la idea de colocarlo nuevamente.

Una vulgar tradición popular pretende que, después de la fabricación de este reloj tan célebre, el go-

bierno veneciano ordenase sacar los ojos al artífice Ranieri, á fin de imposibilitarle que pudiera trabajar para otras ciudades otro parecido. Refutar tal solemne mentira, dice la crónica, tal calumnia vergonzosa, sería tiempo perdido, desde que documentos de la mayor autenticidad comprueban, por el contrario, que la familia Ranieri fué durante largo tiempo protegida y beneficiada generosamente por la República de Venecia. Una tradición errónea por el estilo subsiste en Alemania á propósito de Nicolás Copernico, constructor del célebre reloj de Estrasburgo.

Nos queda que decir una palabra sobre las Procuradurías Viejas. Construídas por dos arquitectos bergamascos en los últimos años del siglo XV y primeros del XVI, en un estilo poco gracioso y menos rico que aquél que pronto habrían de desplegar Sansovino y Scamozzi en las estructuras del frente, sirvieron para hospedar á los Procuradores de San Marcos, importantes magistrados, como se sabe, á quienes la República tributaba grandes consideraciones. Hoy las ocupan joyeros, cristalerías de Murano y otros negocios con sus interesantes exposiciones. Y como ya me tarda hablar de la Basílica de San Marcos, en cuyos contornos hemos venido girando durante largo tiempo, pongo término á este capítulo con la intención de consagrar á aquella uno mucho más extenso que irá á continuación.

IGLESIA DE SAN MARCOS

POR grande que sea mi entusiasmo para describir este insigne monumento no podré negar que voy á hacerlo con cierto recelo y desconfianzas, porque comprendo bien que es ello tarea dificultosa y casi superior á mis fuerzas. Tanto se ha escrito sobre la ilustre basílica veneciana; tanto se han aprovechado artistas y grabadores de los asuntos pintorescos que ella ofrece, para reproducirlos; tanto se le ha comentado por viajeros y estudiosos de arte y arquitectura, que si la materia no se encuentra agotada, resulta, por lo menos, harto peligroso que un nuevo comentario como el que yo he de hacer caiga en la vulgaridad de muchos anteriores, ofreciendo escaso aliciente de novedad ó ingenio.

Sin embargo, bien que el tema permanezca siempre uno solo, pueden alterarse en cierto grado las interpretaciones y variaciones del mismo, según los ojos

llamados á mirar y el espíritu llamado á interpretar. Por cuanto, de igual suerte que los hombres se asemejan mucho entre sí, con ser bien diferentes en sus facciones los unos de los otros, así también tienen que resultar variadas en los detalles, aunque no en el fondo quizás, sus apreciaciones, sus juicios, sus conceptos de ciertas cosas y, en fin, su manera de decir y sentir aquello que tienen delante. Y es esta idea lo único que me estimula á trabajar como yo trabajo en el comentario y difusión de algunos monumentos artísticos italianos, sin perjuicio de pensar muy á menudo cuán exactas son estas palabras antiguas: *Nihil novum sub sole.* Nada nuevo hay, en verdad, bajo el sol; pero, entre tanto, no está de más que sigamos comentando y propagando entusiastamente el conocimiento de lo viejo cuando es hermoso, y á pesar de todo no se le conoce bastante todavía.

Perdónese este preámbulo que hará las veces de una modesta protesta antes de iniciar uno de los capítulos más complejos de toda la obra; y ahora desempeñaré la dificil tarea poniendo delante de los ojos y la mente de mis lectores aquella famosísima iglesia de San Marcos, con su historia, tradiciones, arquitectura, mosaicos y estatuas que hacen de ella el más admirable museo religioso y acaso el monumento público de mayor complicación que exista en toda Italia.

A fin de proceder con riguroso método, y que este examen resulte cuan ordenado sea posible, me ocu-

paré primeramente en dar ciertos pormenores históricos acerca de su edificación y de las modificaciones que vino sufriendo sucesivamente con el transcurso del tiempo. Estudiaré, en seguida, la fachada y cuanto vemos desde la Plaza en la parte exterior del monumento; el pórtico ó vestíbulos después; y por último, el interior de la iglesia con sus altares, capillas, sacristía, tesoro y bautisterio. Materia sobrada daría todo lo que anuncio para un grueso libro; pero, como no entra en mis propósitos alargar demasiado el presente, he de esforzarme para no pecar de extrema acuciosidad en el examen de tanto detalle, y en la descripción de los mosaicos sobretodo, los cuales son innumerables, limitándome á describir tan sólo uno que otro de ellos y ocupándome exclusivamente en dar noticias de las obras artísticas de mayor valía.

* * *

El año 828 dos comerciantes venecianos, Rustico de Torcello, y Buono de Malamoco, se trajeron furtivamente á Venecia desde Alejandría, escondiéndolo en medio de las mercaderías de su navío, el cuerpo del Evangelista San Marcos. He aquí el origen de la Basílica. Recibidas aquellas reliquias con singulares muestras de piedad, no tuvieron en Venecia otro santuario mejor donde depositarlas que la iglesia de San Teodoro; pero con ello mal se avenían los devotos sentimientos del reinante dux Giustiniano Partecipazio

y los de su entusiasta pueblo. Sin pérdida de momento resolvió el dux la construcción de una iglesia especial consagrada al culto del Evangelista, que fuese digna de guardar las reliquias de un santo que en forma providencial llegaban á sus playas. Luego después, por unánime consentimiento, San Marcos quedaba constituído en protector del Estado veneciano y custodio celeste de la metrópoli. Pero la muerte se interpuso en los planes de Partecipazio, no dejándole llevar á cabo tan piadosos proyectos como los que acariciaba. Con todo, ellos encontraron fiel interprete en su hermano Giovanni, quien junto con suceder á Giustiniano en el gobierno ducal, púsose á realizarlos poco más tarde, sirviéndose precisamente de los recursos pecuniarios que el último había dejado en testamento para dicha obra arquitectónica.

Al año siguiente del arribo de las reliquias de San Marcos echaba ya Giovanni Partecipazio los cimientos de esta basílica, celebrando la ceremonia religiosa de su primera piedra Orso Badoaro, obispo de Olivolo, y habiéndose trabajado con tanta actividad que al cabo de tres años ya estuvo terminada. Ella subsistió en su forma primitiva, de la cual nada absolutamente veremos ahora, como siglo y medio, hasta que en 976, con motivo de una revuelta popular contra el dux Pietro Candiano, la incendiaron casi completamente los revoltosos, corriendo suerte parecida á la del Palacio ducal y una parte considerable de los barrios vecinos.

El dux Pietro Orseolo I, individuo célebre por su espiritu de justicia, y de tan señalada piedad que terminara sus días en un monasterio, hasta merecer posteriormente los honores de la beatificación, tomó á su cargo la tarea de reedificar la basílica tan luego como los ciudadanos se hubieron tranquilizado y cesado los motines callejeros con su elección ducal en reemplazo del infeliz Candiano.

Las formas arquitectónicas primitivas de San Marcos, así en la época de Partecipazio como en la de Orseolo, debieron ser indudablemente las de una cruz latina, y es seguro que se conformaban en todo á la arquitectura basilical que durante los primeros siglos del cristianismo predominó en Roma, y la cual tan floreciente en Ravena cuanto en Roma misma, ofrecíase á los habitantes lagunares por único modelo digno de imitación. Confirma esta opinión el hecho que los arquitectos de ese tiempo ya habían imitado dicho estilo en tierra firme y en las islas del Adriático, en Caorle y Eraclea, en Grado y en Torcello; y no se divisa razón alguna para que, tratándose de un monumento veneciano, procediesen de otra manera. En todo caso la arquitectura primitiva de San Marcos fué absolutamente diversa de aquello que hicieron después y como la vemos ahora, no apartándose con seguridad del modelo de muchas iglesias de los siglos noveno y décimo. Las concepciones arquitectónicas de Italia en materia religiosa aún seguían fielmente la tradición basilical, consistente en

naves, transepto y ábside, columnas que dividen las naves, altar confesional, *schola cantorum* y demás constitutivos de las basílicas, derivados del paganismo los unos, y otros impuestos por nuevas exigencias cristianas. Y á esa tradición debió de ajustarse el primitivo santuario del Evangelista.

Al siglo siguiente de la reconstrucción ejecutada por Pietro Orseolo, quiero decir á mediados del milenio, el dux Domenico Contarini modificó radicalmente la estructura de San Marcos, convirtiéndola de iglesia latina basilical, en cuyo estilo hace un instante la clasificaba, en edificio griego-bizantino, tal como la vemos al presente, aunque sin las riquezas de arte ni ornamentos decorativos, los cuales fueron hechos poco á poco, y muy posteriormente algunos de ellos.

Merced á las estrechas relaciones de comercio que desde tiempo atrás venían ligando á Venecia con el Oriente, y en particular con Bizancio, su rica capital, adquirió ésta grande influencia sobre la primera, la suficiente para determinar una nueva orientación de rumbos artísticos, propagando en el Adriático formas que solamente eran conocidas en Ravena, y que se apartaban muchísimo de los anteriores modelos clásicos y cristianos. De esta manera podemos explicarnos por qué razón la arquitectura de San Marcos resultó esencialmente bizantina, así en la idea general como en ciertos detalles característicos; de tal modo que cuando la estudiamos ahora más nos figuraríamos

estar en Constantinopla que en una ciudad de Occidente, tanto recuerda aquella á la famosa basílica de Santa Sofía y á la de los Santos Apóstoles, obras maestras del arte griego oriental.

Aunque de ello no exista constancia histórica, parece indudable que el dux Contarini se haya valido de arquitectos y hasta de obreros bizantinos cuando hizo levantar la basílica que nos ocupa, porque á no ser así difícilmente comprenderíamos que obreros nacionales solos hubiesen sido capaces de producir fábrica de esa especie, tan ostensiblemente inspirada en extraños modelos y no menos admirablemente acertada en su ejecución.

Pero, sin embargo, por mucho que predomine en San Marcos el estilo bizantino, tampoco sería dable negar que la reacción artística producida al Norte de la península italiana desde los albores del siglo noveno dejase profunda huella en este gran monumento religioso. Por tal motivo, cuando estudiemos sus detalles, tanto arquitectónicos cuanto esculturales, descubriremos como los artífices fueron siendo variados, y que conjuntamente con aquellos de Bizancio cooperaban á la obra muchos otros quienes, sin olvidar las antiguas formas aprendidas en Ravena é Istria, buscaban al propio tiempo la imitación de un arte diverso, que á la sazón cundía en Lombardía con caracteres de originalidad local.

De todo ello resulta para la arquitectura de San Marcos una combinación de varios estilos y tendencias

artísticas; de varias civilizaciones, podría decir, tan sabia y felizmente amalgamadas que el monumento no encuentra rival en todo Occidente, mereciendo ser clasificado por los críticos en la categoría de espé-

Fachada de San Marcos

cimen de un estilo peculiar, al cual dan el nombre de véneto-bizantino. Es interesante anotar la circunstancia que ninguna otra ciudad de Italia, independiente de los dominios venecianos, jamás produjo obras de índole parecida. La razón de esta singularidad proviene de dos causas á que ya aludí: primera, que la ciudad de los Dux procuró imitar desde muy tem-

prano la elegancia, el refinamiento y el esplendor de Bizancio; y segunda, que sin perjuicio de apropiarse tales cualidades del arte griego, cuidó también mucho de no olvidar los modelos del primitivo cristianismo, quiero decir, aquello que Ravena había producido en los siglos V y VI, así como los abundantes sarcófagos cristianos de esas mismas fechas, los cuales inspiraron á sus escultores de una manera muy ostensible.

Hablo aquí de arte estatuario sin temor que ello parezca fuera de lugar al ocuparnos en arquitectura, porque en todos los monumentos de la antigüedad cristiana van ambas artes estrechamente unidas entre sí, de tal modo que sería imposible preocuparse de una sin tomar en cuenta la otra. Y eso ocurre en San Marcos. Muchas esculturas decorativas, con excepción de las estatuas agregadas en época posterior, forman parte integrante del edificio, que no concebiríamos sin ellas. Pues bien, dichas esculturas dan á conocer de un modo bastante claro como el arte veneciano se vió impulsado por varias corrientes simultáneas, una bizantina y otra cristiana primitiva, según lo expresé, y luego por otras nuevas procedentes ya de Lombardía y Verona, ya de varias ciudades así mismo septentrionales donde la influencia del escultor Antelami iba haciéndose predominante (1).

---

(1) Sin perjuicio de haber tratado estas materias arquitectónicas en el capítulo del primer volumen à ellas consagrado, paréceme indispensable volver á las mismas con mayor detalle tratándose en especial del más insigne monumento de Venecia.

Existe todavía en San Marcos una influencia arquitectónica más que no dejará de causar extrañeza. Me refiero á la morisca sarracena, la cual aparece de vez en cuando en arcos, almenados, capiteles ó dibujos decorativos á manera de verdaderos arabescos, así como aparece también muy claramente en el Palacio Fondachi dei Turchi, sobre el Canal Grande, á pesar de cuantas restauraciones modificaron su estructura antigua. Fuera de Sicilia, donde cupo en suerte á los sarracenos dominar largo tiempo dejando vastas huellas de su dominación, en forma de construcciones interesantísimas; fuera todavía de alguna ciudad de Calabria ó de las Puglias donde también dejaron uno que otro edificio de menor importancia, no existen en Italia construcciones de estilo árabe.

Explicable parece que Venecia quisiera apropiarse ciertas particularidades de ese gracioso estilo por la misma razón que ya adujimos para encontrar natural que se hubiera apropiado el bizantino. Ciudad comercial y conquistadora, cogía de fuera cuanto le agradase, ora en materia de ideas, ora en materia de objetos artísticos; y es natural que despertara su imaginación á proyectos fantásticos y caprichosos ante el brillante espectáculo que ofrecían las ciudades africanas del Mediterráneo y las árabes del Asia, cuando sus marinos llegaban hasta allí con barcos llenos de mercancía. Por otra parte, el estilo muslímico se avenía perfectamente con el bizantino, teniendo ambos muchos puntos de contacto á causa de

haber sido el primero derivación y modificación del segundo.

* * *

Talvez me anticipé demasiado para emitir los anteriores juicios acerca de la arquitectura de San Marcos. Nos hallábamos todavía en el período del dux Contarini, cuando éste modificó radicalmente la construcción que sus antecesores habían levantado, cambiando la primera forma de cruz latina por la cruz griega, y por cúpulas los techos planos y envigados. Pero, á pesar de su entusiasmo, no fué aquel dux quien se preocupara ó tuviera tiempo de embellecer el edificio. Transcurrieron todos los años del gobierno de Contarini, y éste seguía ofreciendo un aspecto de sencillez y hasta de severidad austera poco de acuerdo con su estilo arquitectónico. Las paredes eran lisas y sin adorno ninguno; las bóvedas desnudas de todo ornamento, de suerte que hasta entonces nada hacía presagiar el esplendor con que posteriormente habría de verse engalanado el regio templo.

A la muerte de Contarini proclamó el pueblo para sucederle en el trono ducal á Domenico Selvo, teniendo lugar en San Nicolò del Lido aquella sencilla ceremonia religiosa, y en seguida la entrada del dux á San Marcos con pies descalzos, de todo lo cual tuve otra vez oportunidad de hablar. Pues bien, al dux Domenico Selvo débense los primeros y notables

embellecimientos de la basílica de San Marcos. Venecia estaba en aquel tiempo tan estrechamente ligada á Bizancio por vínculos políticos, ya no solamente comerciales, que Domenico Selvo se vió obligado á emprender una campaña marítima sin más razón que defender al emperador Alejo contra el normando Roberto Guiscard. Luego después, y de resultas de aquella expedición, contrajo matrimonio el dux con una princesa griega, muy hermosa al decir de las crónicas, y muy entregada á lujos y refinamientos sibaritas que todavía eran en Venecia bien poco conocidos.

Estas circunstancias explican que ni el nuevo magistrado, ni menos su esposa bizantina, quedasen conformes con la primitiva sencillez de San Marcos, sino que, antes bien, procurasen ornamentarlo á la manera de ciertos templos de Constantinopla, con todo el lujo y esplendor oriental. Y gracias á tales embellecimientos ordenados por Selvo; á los mosaicos que reproducían los exquisitos primores de Santa Sofía y Ravena, y á los que sucesivamente vinieron acumulando las generaciones futuras; á los despojos de Aquilea y Altino, ciudades cuyos monumentos romanos surtieron de columnas, mármoles raros, pórfido y verde antiguo; al botín de muchos conquistadores que en cada expedición al Oriente ó al Africa traían como trofeos de guerra inscripciones, bajo-relieves, leones, caballos, estatuas de marmol ú otros objetos preciosos; gracias á estos múltiples elementos y al

patriótico cariño que en todo momento le tributara el pueblo veneciano, cual símbolo de su grandeza y tributo de su piedad, la basílica de San Marcos llegó á ser lo que vemos ahora, grande, rica, portentosa, llena de elementos variadísimos y no siempre homogéneos, un museo colosal donde se exhibe la obra de diversos siglos y civilizaciones, y admiración, en fin, del mundo entero, constituyendo una de su primeras maravillas.

Facil encontrar otros monumentos religiosos más vastos, pero ninguno será tan atrayente ni pintoresco; ninguno herirá en tanto grado la fantasía del espectador con su multitud casi abigarrada de detalles artísticos; ninguno presentará visión de luz y de color parecida, donde la vista y la imaginación se extravían, sin que acertemos á descifrar de ligera tamaña riqueza de materiales y tan inmenso simbolismo de arte en todas sus manifestaciones.

Eslabón que enlaza al Oriente con el Occidente, á la Iglesia griega con la Iglesia latina, al bizantinismo esplendoroso con la sombría y caballeresca Edad Media, ofrece San Marcos una obra maestra arquitectónica que patentizará mientras subsista la pujanza y el ingenio de la ciudad ducal. Ella encarnaba los sentimientos religiosos de Venecia sublimados hasta la apoteosis, y gallardamente los exhibe hasta el día de hoy ante la faz del orbe. Podrá haber, lo repito, otras catedrales más vastas y ricas en mármoles y monumentos, otras que inspiren sentimientos

de más elevado misticismo; pero ninguna que yo conozca, ni gótica, ni basilical, ni del Renacimiento, será capaz de producir análoga impresión de sorpresa, curiosidad y atracción seductora.

A fines del undécimo siglo, gobernando el dux Vitale Faliero, tuvo lugar con gran pompa y solemnidad la consagración de San Marcos, y quedó desde entonces propiamente reconocido por todo ciudadano de Venecia el caracter nacional y patriótico de la basílica. Durante mucho tiempo se trataban en su recinto los negocios importantes de la Comuna, allí se discutían la paz y la guerra, coronábanse los dux, eran recibidos los embajadores extranjeros, tenían lugar las grandes asambleas nacionales con libre participación de los ciudadanos, en una palabra, ella era teatro de cuantos actos, funciones y ceremonias interesasen al Gobierno y á la comunidad. La basílica de San Marcos llegó á ser, en consecuencia, para la ciudad lagunar mucho más que una iglesia cualquiera ó un simple santuario. A los entusiasmos de una devoción que no fué pequeña, uníanse los estímulos del patriotismo que fué muy intenso, dejando enlazadas dentro de una sola idea y un solo recinto las dos sagradas nociones de religión y patria.

De esta suerte se comprende el incansable tesón con que continuaron embelleciendo á la basílica y aumentando sus tesoros. Todo se hacía escaso para presentarle en ofrenda; y no satisfechos los venecianos con las dádivas que espontáneamente se le

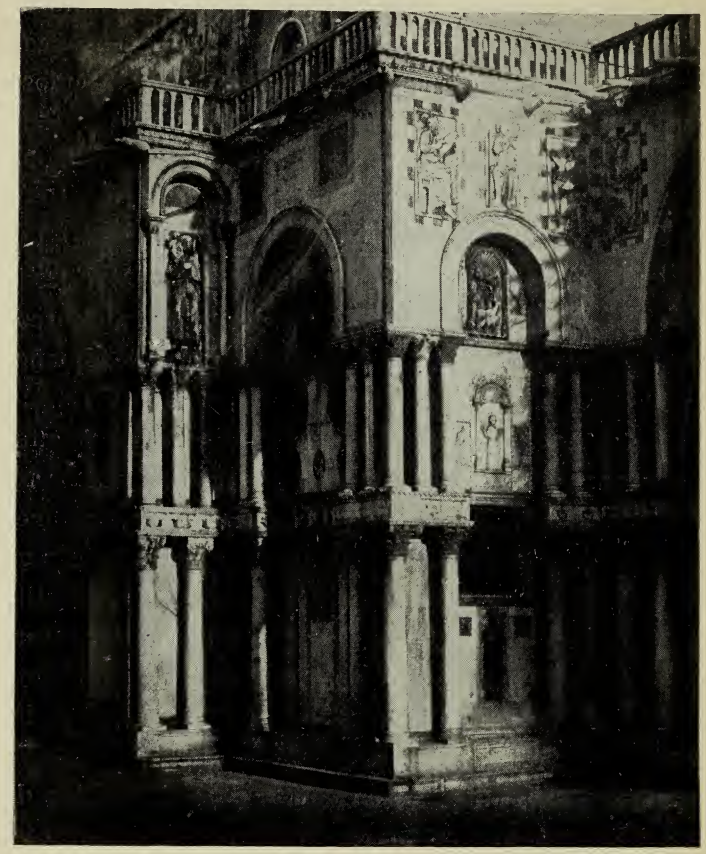
ofrecieran, llegó el gobierno hasta decretar que cada navío procedente del estranjero trajese algún tributo al santuario del Evangelista, en forma de mármoles, piedras preciosas, trofeos de arte ú otro tesoro cualquiera, con lo cual día por día iba enriqueciéndose más y más.

* * *

Cuando nos acercamos desde la Piazzetta ó desde el otro extremo de la Plaza, la iglesia de San Marcos no nos produce grande impresión por su tamaño, pues que en realidad nada tiene de colosal ni aún de grandioso, como quizás habríamos imaginado antes de conocerla. Es de advertir que la arquitectura bizantina no cifra sus cualidades en las dimensiones sino en la elegancia de las líneas, y todavía más en el primor de los detalles ornamentales. Y el estilo lombardo, al cual muchos de estos últimos pertenecen, tampoco creó estructura de vasta dimensión ó altura, por el estilo de las que poco más tarde vino á levantar el estilo gótico.

Pero nos producirá, en cambio, una impresión de extraña sorpresa, según ya lo dije, y dicha sorpresa irá aumentando á medida que nos acerquemos á observar los detalles. Arcos bajos y redondos soportados por una infinidad de columnas de cuantos mármoles se pueda imaginar; innumerables mosaicos resplandecientes; planchas marmóreas de diverso color;

por todas partes estatuas y relieves, desde los nichos de más abajo hasta la cúspide de los arcos góticos de



Angulo de San Marcos sobre la Piazzetta

encima; torrecillas como si fuesen de castillo medioeval, y muchas cúpulas de bronce, más bien chatas que prominentes, coronadas de bolas doradas que des-

piden reflejos de luz á los rayos del sol: tal es lo que se ve y descubre en mezcla confusa y desordenada desde el primer instante que contemplamos el monumento. Sería imposible de todo punto desmenuzar semejante confusión de objetos aglomerados en poco espacio si no acudiéramos al auxilio de libros especiales sobre la materia, pues que en el caso de la basílica de San Marcos las mismas Guías corrientes, y tan usadas para el resto de la ciudad, resultan absolutamente ineficaces cuando deseamos illustrarnos en forma debida acerca de este *tour de force,* donde venecianos y orientales hicieron gala de portentoso ingenio y de una fantasía soberana.

Antes de llegar á la fachada principal que da á la Plaza, como quiera que venimos avanzando desde la Laguna, observaremos el costado de la iglesia que mira á esta última, tocando sus paredes á un extremo las del Palacio ducal. No creo desacertado aseverar que esta parte del monumento sea lo más hermoso en su exterior, por unirse allí dos edificios á la vez extraordinarios y absolutamente diversos que ofrecen, cada cual en su género, vasto cúmulo de preciosos detalles de arquitectura y escultura. En efecto, todo aquel muro del Bautisterio de San Marcos, el cual forma ángulo recto con otro vecino á la gran puerta del Palacio, resulta de un primor artístico que yo no sabría ponderar ni explicar bastante á pesar de mis deseos, poseyendo solamente la pintura con sus colores medio adecuado para reproducirlo. Allí va-

mos á ver diferentes objetos traídos del Oriente como trofeos, los cuales ninguna relación guardan con el monumento mismo.

Embutido en el ángulo de dichos edificios hay un grupo de pórfido curiosísimo, compuesto de cuatro guerreros abrazados. Trajéronle los venecianos de San Juan de Acre, en Palestina, como trofeo de una

Grupo de pórfido traído de San Juan de Acre

Cruzada, y opinan los historiadores, sin asegurarlo, que formase parte de la ornamentación de algún arco triunfal. Datos deficientes son éstos acerca de tan

singular obra artística; pero el hecho es que nada positivo contienen los archivos venecianos con referencia á ella. Sabemos, sí, que durante el reinado de Constantino se acostumbraba mucho trabajar esculturas en pórfido, y efectivamente los guerreros que ahora comento me traen á la memoria aquellos dos grandiosos sarcófagos del Vaticano que fueron destinados á guardar los restos mortales de Santa Elena y los de la hijas de Constantino. Si nos fijamos bien encontraremos que las esculturas un tanto groseras y decadentes del segundo sarcófago imperial se asemejan no poco á la de estos guerreros, existiendo, por consiguiente, sobrado motivo para pensar que los últimos pertenecen á una época inmediatamente posterior al primer emperador cristiano.

De Acre provienen igualmente las pilastras bajas y gruesas que existen colocadas á cierta distancia de la pared del Bautisterio, en una misma línea con aquel relieve de pórfido; pero en este caso el exquisito trabajo de relieves ornamentales, en forma de hojas, pequeñas figuras y meandros, así en la pilastra misma como en el vasto capitel, revela inmediatamente que se trata de obras bizantinas de la mejor época y estilo, provenientes acaso del progresista siglo undécimo cuando tanto florecieron las artes en Constantinopla.

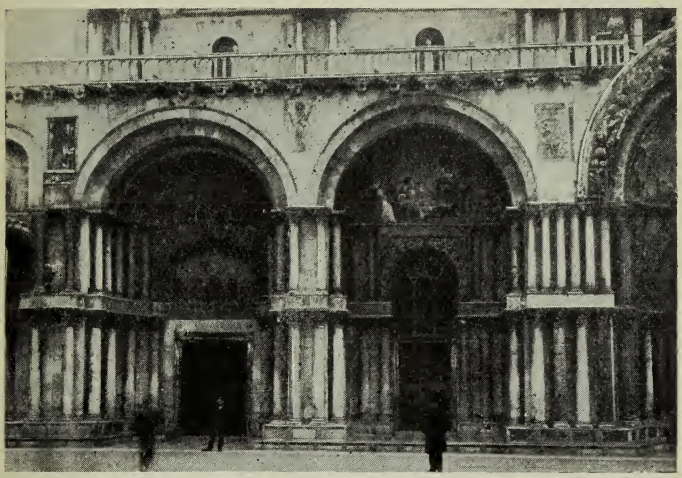
Escasos de tiempo para observar con detenimiento los pequeños mosaicos y relieves de marmol incrustados en la pared del Bautisterio, dirigámosnos sin mayor tardanza al frente de la Basílica. Cinco grandes

arcos bizantinos, debajo de los cuales van otras tantas puertas de ingreso al interior, ocupan toda la extensión de su fachada. El arco central es más vasto y lleva mayores decoraciones que los cuatro restantes. Por encima de ellos corre á la largo una terraza á *pronao,* la cual junto con servir de techo al pórtico interno, alcanza por detrás hasta otros cinco arcos que sostienen el muro exterior de la iglesia. Estos últimos, de un estilo más bien gótico que bizantino por lo agudo de sus lineamentos, van coronados con riquísimos dibujos arquitectónicos y hermosas estatuas, de las cuales unas libres y otras bajo el abrigo de torrecillas pequeñas, sobresaliendo por encima de todas las demás aquella del Evangelista.

Y debajo de la estatua de San Marcos, en el sitio central y más visible de la fachada, veremos al legendario león, que lleva su nombre como encarnación de la República, en postura análoga á la que le prestaron de ordinario.

He dicho que los arcos van repletos de mosaicos en su superficie interna, y así es la verdad. Con excepción del arco central del segundo piso el cual sirve de ventana para que penetre la luz al interior del templo, todos ellos, arriba y abajo, forman una sola y brillante masa coloreada, reverberando á los rayos del sol y relatando de una manera espléndida episodios relativos á la vida del Evangelista ó al trasporte á Venecia de sus reliquias. Por cierto que estos mosaicos nos interesarían muchísimo más si

fuesen antiguos, quiero decir, pertenecientes á la época clásica de tal industria artística decorativa, y no á los siglos XVII y XVIII, cuando ya ella tenía escasa razón de existir dado el auge de la pintura; pero



Detalle en la fachada de San Marcos

desgraciadamente subsiste uno solo de época remota, y no necesito decir cuán preferible no será á los demás sobre la fachada.

Desde los tiempos en que Domenico Selvo, al decir de un cronista antiguo, « tendió sus miradas á los embellecimientos de la iglesia de San Marcos siendo el primero que hiciera comenzar el trabajo de los mosaicos », hasta los últimos días de la República véneta, ningún otro adorno fué para los venecianos tan apetecido como el mosaico. Y en verdad

que ninguno se adaptaba mejor para sus aficiones esplendorosas y para decorar magníficamente una construcción religiosa bizantina. Por esta razón encontramos en la basílica (y en esto no me refiero á la fachada únicamente sino á todo el conjunto del monumento), la colección de mosaicos más colosal que exista, como quiera que la cubren toda entera, fachada, vestíbulo, naves, paredes y bóvedas, habiendo trabajado en ellos muchísimas generaciones con varios siglos de intervalo.

De mayor interés y mérito artístico habría resultado una completa homogeneidad de épocas y estilos, y que no se mezclasen indistintamente mosaicos del dux Selvo y del siglo XIII con otros del Renacimiento. En los primeros la técnica bizantina había llegado á su perfección en el ramo, mientras que en los segundos sus composiciones dibujadas por grandes pintores revelan antes bien cualidades pictóricas que cualidades propias al arte musivo. Y peor todavía fué mezclarlos con aquellos del período decadente en el siglo XVII, cuando la misma pintura sufría una grave crisis después de su gloria. Pero ¿qué hemos de hacerle? Aquí no se pudieron conservar como en Ravena las obras antiguas en su integridad; ó acaso más bien, un excesivo prurito de decoración fué induciendo á los venecianos en toda circunstancia á aumentar la superficie decorada con nuevos y nuevos mosaicos, hasta no dejar punto de la basílica que no los luciera.

Pues bien, volviendo á la fachada, queda allí como muestra un solo mosaico antiguo sobre la primera puerta de mano izquierda, es decir la más próxima á la Torre del Reloj. Excusado parece que

Llegada de las reliquias de San Marcos.
Mosaico del siglo XI en la fachada

repita como ninguno es tan característico y está en semejante harmonía con los detalles arquitectónicos y efecto general del monumento. Representa el trasporte del cuerpo de San Marcos desde Alejandría á Venecia y su recepción en el pórtico de esta basílica. Junto con ser obra artística de vasta importancia tenemos aquí un documento de primer orden para

la topografía é historia local, por cuanto se nos revelan la planta exterior del templo en la época á que pertenece la obra y los trajes de numerosos personajes que constituían en ese entonces el gobierno, el clero y el patriciado de la República. Dicho mosaico, con ser imitación bizantina, ya nos preludia ciertos rasgos del arte *giottesco* que estaba en vísperas de asomar, lo cual sucede probablemente porque lo trabajaron artistas nacionales á quienes no pasaban inadvertidas ciertas influencias de Lombardía y Toscana. Las abundantes figuras con formas larguísimas que se espacian al frente de la iglesia, solemnizando con su presencia y devota actitud la recepción de los restos del Evangelista, tienen indudablemente dibujo defectuoso, y no es menos defectuosa la perspectiva de los planos donde se encuentran; pero en aquella expresión y movimiento, reveladores del piadoso entusiasmo que debía animarles cuando llegaba á su ciudad el cuerpo del santo patrono, dichos estirados personajes translucen demasiado, al través de sus joyas y lujos bizantinos, un sistema de arte nuevo que ya no es oriental sino italiano.

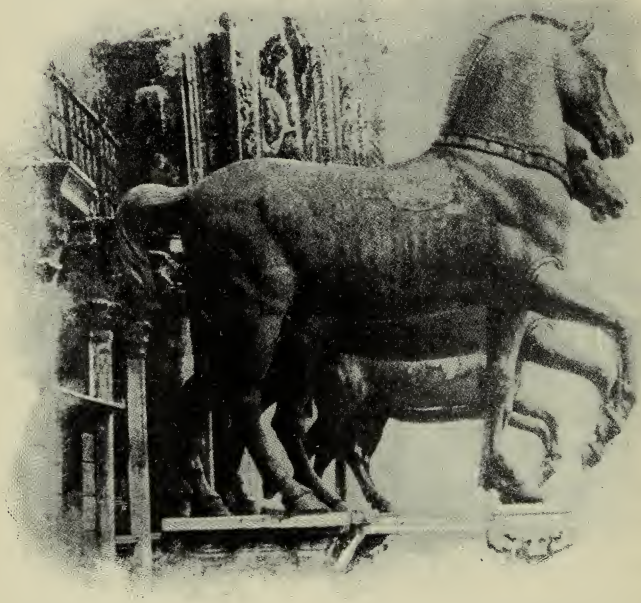
Un detalle curioso que ha permitido fijar con exactitud la época del mosaico, es aquél que en el dibujo de la fachada basilical veremos figurar los mismos cuatro caballos de bronce que se trajo Enrique Dandolo, como trofeo de Constantinopla, en los primeros años del siglo XIII. Ocupan ellos precisamente el sitio en que les vemos ahora, es decir,

delante del arco central. Pero, en cambio, al estudiar la basílica de ese tiempo, notaremos como dentro del arco inferior y sobre la puerta existía en el siglo XIII un mosaico bizantino representando la figura colosal del Salvador, por el estilo de algunas otras también muy grandes que hemos visto en las basílicas romanas. Ciertamente que composición semejante estaba mucho más dentro de la índole bizantina que la moderna de « Jesucristo Juez, » hecha en el siglo XVIII por cartones del pintor Lattanzio Querena y existente ahora.

Más ó menos á tiempo análogo del siglo XVIII pertenecen los tres mosaicos restantes en los arcos de abajo, los cuales representan diversos episodios relativos á la traslación del cuerpo de San Marcos. Por carecer de historia dilatada no me sugieren ellos otro comentario que la circunstancia de formar una nota brillante y magnífica en el conjunto resplandeciente de oro y colores sobre la fachada.

Dije ya que los cuatro caballos de bronce fueron botín guerrero que se trajo á Venecia Enrique Dandolo, después de haber tomado á Constantinopla en 1205. Colocados allí donde están, como si se tratase de un arco triunfal, carecen de razón ó fundamento arquitectónico; pero en monumento del género de San Marcos no debemos pretender que sus ornamentaciones siempre respondan á lo usual y corriente dentro de los estilos. Nos habituaremos, por el contrario, á aceptar lo extraordinario, con la seguridad

de que no resultará daño al conjunto estético. Antes bien, en la misma diversidad de objetos acumulados de todas partes por los venecianos, sin pretensión



Caballos de bronce traídos de Constantinopla

de homogeneidad artística, básase justamente el inmenso interés y novedad de su basílica. A juicio mío, por consiguiente, los caballos de la *Quadriga* griega, con ser tan extraños, no sientan mal en esta iglesia cristiana, sugiriendo á mi mente la idea de que ellos simbolizan á los ojos del Occidente y del

mundo latino la destrucción del imperio de Bizancio. Créese que adornasen el arco triunfal de Nerón y de Trajano en Roma, y que Constantino les llevase en seguida á su nueva capital oriental.

Lo cual demuestra como dichos animales merecen todos los honores de la historia, pues que en una existencia harto variada y larguísima inspiraron la codicia de muchos monarcas y conquistadores. Nerón y Trajano los aprovecharon en sus arcos triunfales; Constantino los llevó á Bizancio; Dandolo á Venecia; Napoleón I á Paris, donde alcanzaron á figurar durante algunos años sobre el Arco del Carrousel, frente al Louvre, y por último, volvieron á Venecia, su patria de muchos siglos, y á la fachada de San Marcos, en cuyo sitio es de esperarse que permanecerán para siempre mientras subsista el monumento.

Queriendo profundizar el estudio de la fachada observémosla en el dibujo de principios del siglo XIII, y según quedó representada en el mosaico antiguo del extremo izquierdo. Allí veremos que los arcos superiores sobre la terraza eran en aquella época conformes á los de abajo, es decir sencillamente bizantinos por su forma redonda y un poco achatada. Mirando ahora el monumento actual veremos que no sucede igual cosa en la realidad, de donde se deduce que posteriormente á la fecha del mosaico modificaron los arcos superiores dándoles una coronación decorativa influenciada por el gótico agudo, si bien

con cierto disimulo para evitar un completo desentono de los estilos que habría dañado al monumento. Y son posteriores también, perteneciendo ya plenamente al período cuando predominó el arte lombárdico, un siglo más tarde, las esculturas en relieve que bordean los arcos, así como los relieves y las estatuas de la coronación ojival.

Muy complicado resultaría describir minuciosamente cuantos elementos constituyen la fachada en la parte de abajo. Abundan con extraordinaria profusión columnas pequeñas, una muy vecina á la otra, según usanza bizantina, y en doble fila de dos pisos sobrepuestos. Además de la hermosura arquitectónica, sin duda que el color y patina de los mármoles, casi tan variados como el número de aquellas columnas, presta al efecto general grandísimo sabor de antigüedad y extraordinaria belleza. Los capiteles son así mismo de una variedad sin límites como sabían trabajarles artífices griegos primeramente y lombardos en seguida, toda vez que se exhiben allí de varios tipos y de ambos estilos.

Entre los numerosos detalles en las vecindades del arco central, imposible no prestar atención á los adornos esculturales que van girando al rededor del medio punto, en series de arcos sucesivos uno sobre otro, y que van aumentando de tamaño mientras alcanzan mayor altura. Dichas esculturas, verdadera joya del arte primitivo italiano, despliegan una increíble abundancia de ideas profundas y una combi-

nación alambicada donde se entrelazan figuras humanas, animales, plantas y dibujos de gran fantasía (1).

Por mucho que las observase no me habría sido posible descifrar solo tantos enigmas del artista ignoto, y puesto que otros los descifraron ya, preferible es que reproduzca á continuación algunas frases de Adolfo Venturi pertenecientes á su Historia del Arte Italiana en la parte dedicada á la Escultura de 1300.

«... A Venecia había afluído el arte antelámica (Antelami, célebre escultor de la época en el Norte de Italia), el cual señaló en los arcos de la puerta mayor de la basílica el triunfo del arte romance italiano.

« En el primer arco, sobre las dos faces curvas, corren ornamentos dentro de almendras formadas por las ramas, no dispuestas con el rigor geométrico de Antelami, ni con sus follajes siempre más escasos, sino con una rica vegetación y con figuras de hombres y animales que toman el lugar de aquellos manojos de hierba y de las rosas antelámicas. Sobre la superficie interna de la arcada despréndense de una figura femenina que representa á la Tierra y está sobre un dragón cuya cola termina en culebra mordiéndole el pecho, gruesas y frondosas ramas

---

(1) En el capítulo destinado á la escultura veneciana, en el primer volumen, me dediqué á estudiar las interesantísimas esculturas románicas á que ahora aludo nuevamente. Véase el grabado en la página 341 del primer volumen.

dispuestas á manera de lira y enlazadas unas con otras, cargadas de racimos y frutos de amapola, los cuales en la parte opuesta van á terminar, en el otro pie del arco, con una figura de viejo (¿el Océano?), á quien los dragones con cola de víboras muerden los labios. Entre las ramas un león destroza á una cierva; van dos camellos (imagen insólita en el arte occidental); un pájaro pica las uvas mientras el lobo lo espía; un águila coge entre sus garras á un cabrillo; otra devora una liebre; un lobo aprieta entre sus mandíbulas el cuello de un cordero; dos cigüeñas entrelazan su cuello; Sansón mata á un león salvaje. En la superficie externa del arco, las plantas se desprenden desde el pie del mismo arco donde vemos sentados un hombre encima del toro, una mujer y un león; de aquellas plantas brota desparramándose la vid, y entre sus tramas juguetean, se persiguen y luchan algunos niños; jóvenes tiran al arco, van á la caza del jabalí, ó se defienden de un dragón; un hombre encuentra al león, ó mira á los osos en su camino; otro golpea á una mujer; hombres y mujeres beben y se confortan; un hombre con mazo sobre la espalda emprende la marcha; un viejo cubierto con su manto y con un rótulo en la mano se inclina hacia un niño que le ofrece flores. De esta suerte se comprende en su conjunto el concepto del artista. El se propuso representar la vida, la infancia atrevida, los solaces de la juventud, los peligros del hombre, su unión con la mujer, la auto-

ridad adquirida mediante el trabajo, la ancianidad legisladora, sabia, consolada con los goces familiares » (1).

Por la detallada descripción precedente se comprenderá cuán interesante y complicada no ha de ser esta obra de aquellos escultores italianos, venecianos ó peninsulares, que desde el siglo XIII ilustraron el arte de su patria independizándola de las influencias bizantinas. Y debo advertir que lo descrito es nada todavía cuando le comparamos al cúmulo de relieves sobre los diversos festones de cada arco; puesto que cada uno de ellos, así en las curvas interiores como en las del exterior, va cubierto con relieves más ó menos análogos, poderosos en cuanto al concepto de aquello que figuran y bastante bellos intrínsecamente en cuanto á ejecución. Si observamos un poco más hallaremos, por ejemplo, la representación de los doce meses del año ocupando una curva entera, donde aparecen desde Enero hasta Diciembre cada uno de ellos señalado en la composición con algún distintivo especial que lo caracterize, por medio de figuras humanas ó escenas sacadas de la naturaleza vegetal. Largo, aunque de vasto interés artístico, resultaría estudiar con detenimiento todas estas escenas admirablemente significativas y variadas, donde el ingenio de aquellos escultores del mil trescientos

---

(1) A. Venturi, « Storia dell'Arte Italiana », T. III, Arte Romanica, pág. 356.

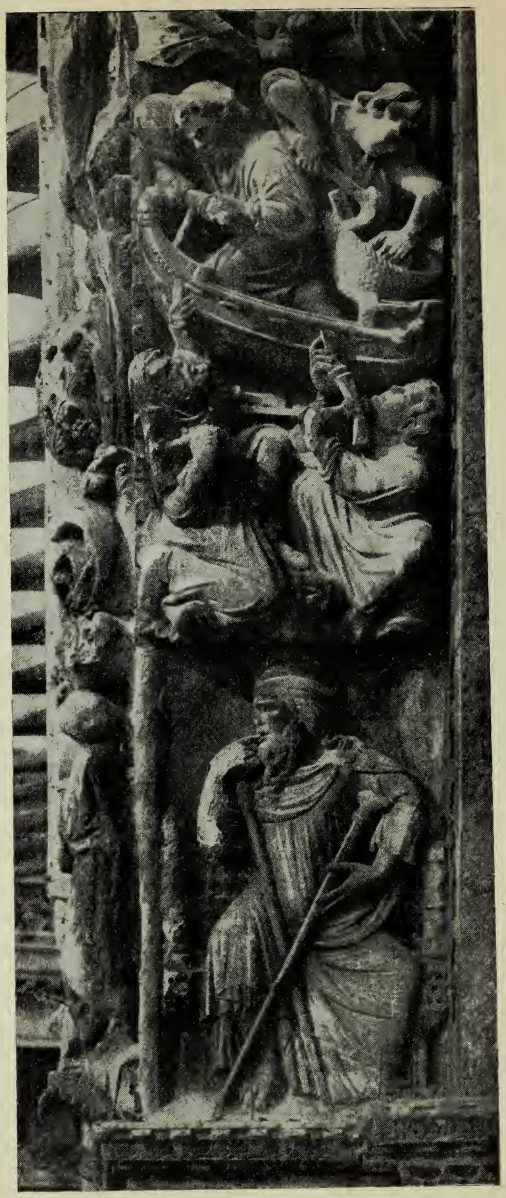
se reveló tan prematuro; pero dejaremos tarea semejante á los autores que con especialidad dedican su tiempo al estudio del Arte. Básteme decir que

Detalle arquitectónico y escultural sobre una puerta de San Marcos

el trabajo escultural en la puerta central de San Marcos señala la más rica y poderosa expresión de la escultura románica. Venecia, después de imitar y apropiarse las formas de Bizancio, en su continuado amor á la decoración y al despliegue, daba un hermoso ejemplo á toda Italia de como era posible renovar sus ideales y ensanchar los artísticos horizontes, avanzando un enorme paso sobre lo que hasta en-

tonces se hubiera producido. Pronto tocaría su turno á Nicolás Pisano para lanzarse á una vida nueva que pusiera término á las concepciones románicas de la Edad Media; pero entre tanto, lo repito, Venecia en la puerta de su gran basílica escribía sobre la piedra, cercana al oro de espléndidos mosaicos, y á manera de prefacio donde perennemente iba á quedar expuesta á todos, la historia del hombre, del mundo y del universo. Dificil concebir mayor homenaje al Señor de lo creado, al Evangelista, su protector, y á las artes mismas que renacían.

En una de las curvas donde van representadas las artes é industrias necesarias á la vida, encontramos la figura de un anciano deforme que se sienta apoyándose sobre sus muletas. Una antigua tradición interpreta esta figura de la manera siguiente. Habiendo sido confiada la reconstrucción de la iglesia en el siglo XI á un arquitecto viejo, cojo de ambas piernas y muy feo, éste prometió al dux llevar á cabo una obra hermosísima y de la mayor perfección, siempre que le erigiesen un monumento con su estatua en el punto más visible de la basílica. Prometióselo así el dux solemnemente; mas cierto día que inspeccionaba los trabajos, como los encomiase delante del arquitecto, éste dió en revelarse tan fatuo é impertinente que por el hecho de semejante actitud ya el dux se creyó dispensado de cumplir su promesa en la forma otorgada. Aunque para no burlarlo completamente, dió orden á los escultores que



Esculturas del siglo XIV. Imagen de la decrepitud ó del arquitecto

representaran en relieve la figura de su arquitecto sobre un arco de la puerta central, es decir, en un sitio escasamente visible, y donde se requiere conocimiento y algún trabajo para encontrarla en medio de tantas otras escenas y figuras.

He aquí lo que refiere una antigua tradición local; pero quién sabe si aquel personaje que se supone sea el arquitecto veneciano no forme parte de la vasta concepción artística general, y si no debamos interpretarlo más bien como la imagen de la decrepitud, de la enfermedad ó de la vejez, por lo menos, mirando hacia atrás en el transcurso de su vida y deplorando el tiempo que no supo aprovechar debidamente. El pensamiento del artista es en toda esta obra tan vasto y conceptuoso que hallarémos motivos para sorprendernos de su ingenio mientras más profundizamos, y fundándome en ello no parece desacertada la última interpretación.

* * *

Antes de entrar á la basílica fijemos nuestra vista en seis relieves de marmol incrustados en las paredes de la fachada entre arco y arco. Algunos de ellos son la obra de escultura veneciana más antigua que se conozca, y otros son griegos, si es que no imitación del arte oriental en los primeros siglos. Comenzaré por estos últimos por respeto á la cronología. Representa un relieve á Hércules cargando

el jabalí de Erimanto sobre la espalda, mientras Eurystheo, rey de Tirinto ó de Micena (el mismo que le había impuesto por obligación ejecutar doce trabajos), asustado con las fuerzas titánicas del héroe, implora su protección desde el tonel de bronce donde buscó refugio. Cree Venturi que dicha escultura no sea clásica del helenismo sino de los bajos tiempos, limitándose á reproducir aquello que ya estaba figurado en vasos arcaicos. Algo muy parecido, que acaso pudo servirle de modelo, encontramos en el museo de Ravena.

Con el propósito de acompañar la anterior escultura mitológica dispusieron los venecianos que alguno de sus artistas esculpiese otro de los trabajos de Hércules. En efecto, á corta distancia observaremos un segundo relieve que retrata al semi-diós en el acto de cargar el ciervo de Cerinea y de pisotear á un mismo tiempo la hidra de Lerna. Por las inexactitudes históricas, ó más bien tradicionales de la mitología griega en que incurrió, bien se descubre que el artista la conocía apenas, y cómo no tuvo más propósito al parecer, cogiendo aquí y allá algunos datos ilustrativos para su obra, que trabajar por simples motivos de simetría un relieve que acompañase á aquél que en verdad había llegado de Oriente.

No deja de ser curioso en nuestro concepto moderno que sobre la fachada de una basílica cristiana se preocuparan los antiguos de colocar obras artísticas que importan la apoteosis de un semi-diós de la

mitología helénica. Si éste fuese el único caso donde sea dable encontrar la figura de Hércules como asunto decorativo en construcciones religiosas románicas, pensaríamos, y con razón, que los venecianos se aprovecharon de dichos relieves, como igualmente de tantos objetos traídos del extranjero, con el mero propósito de acrecentar la ornamentación de su basílica y sin preocupaciones de método, estilos, ó de cualquiera otra índole. Pero á aquella circunstancia bien conocida debemos observar aquí que el caso no es único, sino que se repite de vez en cuando en monumentos religiosos y civiles de diversas ciudades italianas, lo cual prueba que las hazañas mitológicas fascinaban al pueblo y á los artistas de la Edad Media, no pareciéndoles chocante ni contra sentido glorificarlas en sus mismos santuarios.

No menos disparatado y fuera de lugar resulta á nuestra manera de ver el relieve de Alejandro Magno (puesto no sobre la fachada, sino sobre la pared del costado izquierdo en la Plaza de los leones), que importaron igualmente de Bizancio y está en absoluta disonancia con todo lo demás. Creyóse por algunos que se tratase en él de representar á Ceres en busca de Proserpina; pero ahora ya no dudan los críticos que represente á Alejandro, quien según la leyenda, una vez hastiado de sus conquistas en la tierra propúsose conquistar el cielo, llamando para el efecto en su ayuda á dos enormes grifos alados que habrían de conducirlo por el aire. Muy en boga estuvo di-

cha leyenda durante el tiempo medioeval, y ella continuaba de esta manera. Antes de uncir los grifos á su carro les tuvo Alejandro tres días en ayunas. En los momentos de comenzar el prodigioso viaje, con el objeto de estimularlos á correr ó volar rabiosamente por el firmamento, clavó en la punta de una lanza que en cada mano llevaba hígados frescos y humeantes de animal, hasta casi tocar con ellos la cabeza de los monstruos. Por lo cual estos últimos, oprimidos bajo el yugo y sin alcanzar con sus hocicos el codiciado alimento, volaban con mayor y mayor furia, conduciendo á Alejandro al través de los espacios. Y cuando ya el batir de sus alas comenzó á inquietar al monarca macedónico y á amenazarlo cada momento con serio peligro de su vida, he aquí que se le apareció un genio diciéndole: « Alejandro, tú que ignoras las cosas de la tierra pretendes descubrir aquellas del cielo; no te eleves más arriba si no quieres ser pasto de las aves. » A cuyas palabras el conquistador renunció á esa loca empresa que acometía, y bajando las lanzas provocadoras, dió orden á los grifos que le llevasen otra vez á la tierra.

Leyenda á un lado, el relieve merece bien poco como trabajo artístico, y juzgando por la indumentaria del personaje, en que se hacen notar la estola y el berrete bizantinos, adivinamos que perteneció á los tiempos decadentes del arte oriental, y que de Bizancio debió ser importado á Venecia.

Volviendo de nuevo á aquellos otros relieves de la fachada, descubriremos que, además de los dos relativos á trabajos de Hércules, los restantes representan asuntos religiosos, en mejor harmonía con el monumento que estaban destinados á decorar: la Virgen, el Arcangel Gabriel, San Demetrio y San Jorge, quedando los dos últimos á ambos costados de la puerta central. Me ocuparé únicamente en decir dos palabras sobre estos dos santos guerreros que encarnan de una manera bien adecuada el antiguo espíritu belicoso y caballeresco de los venecianos. Si no fuesen bizantinos sino nacionales los artistas de cuyo cincel proceden ambos relieves, deberíamos pensar que por lo menos supieron apropiarse las mejores cualidades de aquel arte exótico que con sus modelos les indicaba el camino del perfeccionamiento. Y digo así porque el resultado obtenido con estas esculturas fué tan feliz que ya se divisa con ellas el origen de una escuela propia, la cual no tardará mucho tiempo en cobrar alas y conquistar independencia.

Los dos santos, cuyos nombres se nos revelan en la inscripción latina grabada en la parte de encima, están sentados sobre una curiosa silla en forma de X, de aspecto portatil más bien que sitial solemne, teniendo los pies apoyados en un taburete, luciendo trajes de guerreros griegos ó romanos, y en actitud de envainar ó desenvainar la espada que con ambas manos tienen empuñada. La finura de detalles es exquisita y la expresión de sus fisonomías tan dulce,

placentera y juvenil que no sugieren la imagen de terribles combates, sino antes bien de sentimientos bondadosos y pacíficos.

Muy interesante para la historia del arte veneciano resultan estos relieves de la fachada, así como varios más que en los costados de la basílica representan al Salvador, la Virgen y los Evangelistas. Y muy interesante á la vez su interpretación en el sitio que ocupan. La Madona y el Angel de la Anunciación expresan el Adviento de la Nueva Era; los santos Demetrio y Jorge expresan la fiereza patriótica de Venecia manifestada en sus soldados y marineros; las escenas de Hércules, ya que necesitamos atribuírles algún sentido, su amor á las aventuras lejanas y su admiración ante las hazañas del héroe mitológico, personificación del valor y de la pujanza en todos los tiempos y países.

Las puertas de entrada con sus adornos sobre las lunetas superiores debajo del arco, unos bizantinos, otros arábigos, y hasta del Renacimiento los otros, son interesantísimas y dignas por todos títulos de servir de ingreso á semejante monumento. Pero como ya es tiempo de que abandonemos la observación de lo exterior para comenzar nuestra visita dentro de la iglesia, atravesaremos los umbrales de la gran puerta central, sin parar mientes en los guías y cicerones majaderos que pululan por esos contornos ofreciendo sus servicios; y con eso ya habremos conocido el peristilo ó atrio de San Marcos.

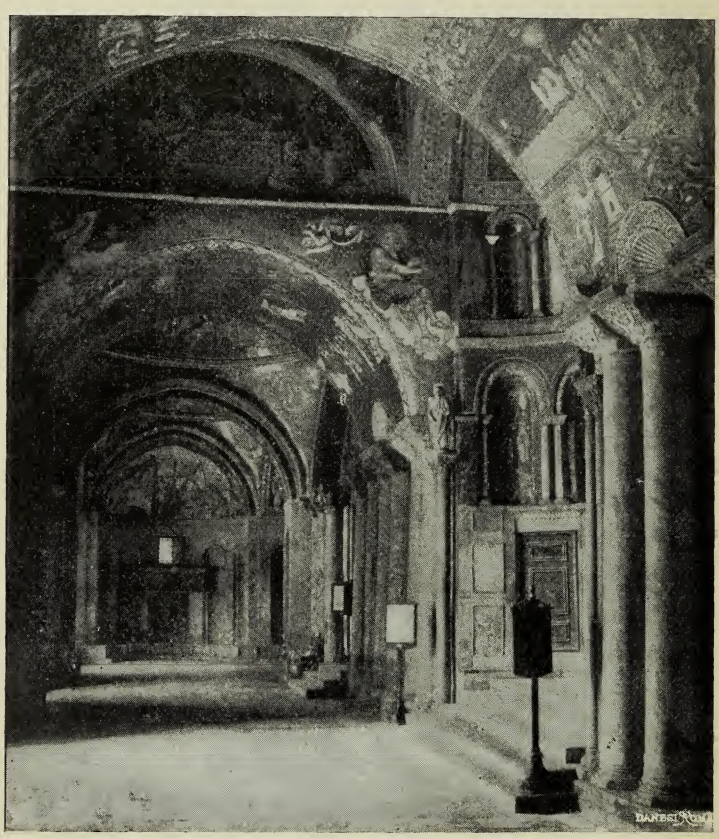
* * *

A pocos pasos de la entrada una vasta losa de pórfido en forma circular nos indica el punto preciso (y talvez fuese ella misma como lo pretende una continuada tradición), donde se reconciliaron en 1177 el Papa Alejandro III con Federico Barbaroja, delante del dux Sebastiano Ziani y todos los grandes dignatarios de la República.

Queda, no obstante, poca disposición para distraerse en recuerdos históricos cuando repentinamente nos encontramos en el atrio de San Marcos, espacioso, brillante, riquísimo, cubierto de mosaicos por todas partes, allí donde no se exhiban mármoles raros y columnas no menos valiosas con su variadísima colección de capiteles. En efecto, produce esta parte del monumento una impresión que no se esperaba, y tal como la reservábamos más bien para el interior de la basílica. Mas debo advertir aquí que el atrio es igualmente rico en decoraciones que el templo mismo, guardando ambas secciones, la externa y la interna, admirable harmonía tanto de conjunto como de detalles.

Hasta la altura del primer cuerpo interior van las paredes del peristilo revestidas con marmol cuya patina dada por la edad hace fantásticamente atrayente su variedad de especies y colores. Más arriba, sirviéndoles de apoyo numerosas columnas con esos

pintorescos capiteles bizantinos y románicos que ya mencioné, están los arcos y bóvedas del techo, no ofreciéndose á la vista un palmo de superficie en todo el vasto despliegue de su estructura que no luzca preciosos mosaicos con fondo de oro, sea en composiciones grandiosas, sea en figuras aisladas, sea

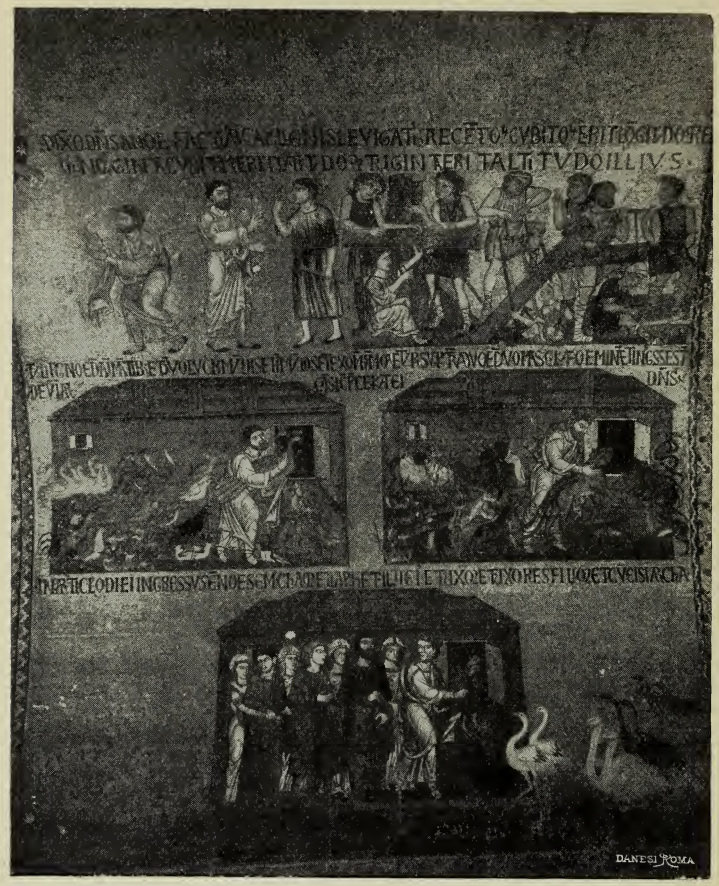


Atrio de San Marcos mirado desde la Capilla Zeno

en dibujos jeométricos decorativos. Y como si esto no fuese suficiente para una decoración ya bien pródiga, también cubrieron con mosaico los espacios libres al rededor de las puertas que dan al interior, de arriba hasta abajo, en las lunetas semi-circulares donde van encerradas, ó en el fondo de nichos bizantinos á ambos costados de dichas puertas. Profusión semejante de riquísimas decoraciones se nos reserva únicamente en las naves y ábside de San Marcos, y fuera de Venecia, en aquellos monumentos de Ravena que en lo que toca al arte musivo superaron á ésta y á la misma Roma.

De igual modo que en la fachada acumúlase aquí el trabajo de muchas centurias, desde la duodécima para adelante, siendo dable atestiguar como fueron avanzando los artífices progresivamente de un siglo al otro, desde la remota fecha en que principiaron la tarea. Nótase así mismo una tendencia cada vez creciente hacia la confusión del mosaico con la pintura mural, con lo cual hacían perder al primero su principal objeto y sus primordiales ventajas.

No seré yo quien me detenga á estudiar uno por uno los mosaicos del atrio, así como no estudiaré tampoco en forma detallada aquellos de la iglesia; pero procedo así, movido más bien por la necesidad de no dar á mi libro sobre Venecia un giro demasiado especialista y técnico, que porque no merezcan una acuciosa observación. La merecerían, por el contrario, muy amplia y detallada, según ya la



Mosaico del atrio. Historia de Noé

consignaron otros escritores y críticos de arte. Pero ¿cómo no decir una palabra siquiera sobre la idea general? Concibieron los artistas un plan grandioso, cual era desarrollar de mosaico en mosaico y de ma-

cizo en macizo de bóveda ó pared, todo el prólogo de la epopeya cristiana; quiero decir, los episodios del Génesis y de otros libros bíblicos relativos á la Creación, el primer pecado, y la historia de Moisés. Y comenzando por la primera cúpula del lado derecho, vecino á la capilla Zeno, donde en tres círculos concéntricos se desarrollan las primeras escenas del Génesis, y siguiendo por el arco contiguo, con la representación del Diluvio universal y el Arca de Noé, así veremos que en bóvedas, arcos, lunetas y espacios intermedios continúa la historia bíblica minuciosa y fielmente interpretada por los artistas venecianos del siglo XII (1).

Al ejecutar obra tan conceptuosa aquellos no se inspiraron en los originales bizantinos. Muy lejos de eso. Nada tienen de tales la parte externa de la composición, ó sea el dibujo y arreglo de cada figura, ni tampoco el sistema interpretativo de los Sagrados Libros. Si nos proponemos encontrar la fuente de esta interpretación será preciso apelar á documentos de muy diversa índole, como son los modelos antiguos producidos por el cristianismo occidental, los sarcófagos de los primeros tiempos, y aún ciertas miniaturas de la Biblia donde se ilustraba é interpretaba sus episodios en forma parecida. Pero así

---

(1) Curioso es tomar nota de como el grandioso poema del Génesis fué interpretado en estos mosaicos cuatro siglos antes que lo hiciera Miguel Angel en la Capilla Sixtina.

y todo, ya observaremos como entre las mismas composiciones de ese vasto plan decorativo varían el estilo y la manera de trabajo, lo cual demuestra que los autores del dibujo inicial y los artífices á cuyo cargo corrió la fabricación de cada mosaico fueron variados é independientes entre sí. Algunos mosaicos del atrio, con sus figuras alargadas sin mesura y con tan deficiente perspectiva de los planos, mucho se asemejan á aquel interesantísimo espécimen antiguo sobre la fachada, comentado ya, y que representa la recepción de los restos del Evangelista en el pórtico basilical. Unos caracterizan mejor la evolución hacia la nueva vida de libertad por donde el arte ya se lanzaba; otros recuerdan simplemente las obras bizantinas; y otro todavía, como el que está sobre la puerta principal de la iglesia, fabricado por cartones del Tiziano, nos avanza de lleno y casi violentamente hasta el Renacimiento del siglo XVI.

El atrio, según usanza de las estructuras religiosas orientales, no ocupa tan sólo el espacio que corresponde al frente del edificio, sino que da vuelta siguiendo ambos contornos, á manera de galería al rededor de aquél. Verdad es que hoy queda cerrada el ala derecha con motivo de la capilla Zeno que establecieron al extremo de ese mismo costado, comunicándola con el Bautisterio; pero en el izquierdo, adyacente á la Plaza de los Leones, continúa una galería análoga á la central. Ahí seguirán las composiciones bíblicas dentro de análoga disposición ar-

quitectónica, tal como acabamos de verlas en la sección principal correspondiente á la fachada.

En presencia de tan considerable número de mosaicos como los que se desarrollan á nuestra vista, y cuando en el interior de la basílica nos encontremos con una superficie todavía muchísimo más extensa de decoraciones por el estilo, es imposible no admirar el celoso entusiasmo con que Venecia se dió á cultivar el arte musivo. Influencias de Ravena, antes bien que de Constantinopla, serían aquellas que estimularan su entusiasmo; pero es el hecho que merced á él adquirieron los venecianos extraordinaria perfección en tal ramo de decoración artística, hasta el punto de formarse escuelas especiales de mosaico en torno de cada maestro, ayudadas y fomentadas por la misma pública autoridad. Y dichas escuelas proporcionaron elementos y artífices para otras ciudades italianas; como, por ejemplo, en el caso bien conocido que cité en otra oportunidad, cuando el Papa Honorio III solicitó del dux que le enviase algunos artífices para la restauración de los mosaicos en la basílica ostiense, que á la sazón aquel Pontífice tenía emprendida, á causa de la escasez en Roma misma de obreros competentes para llevarla á cabo.

Ninguna decoración pictórica alcanza ciertamente resultado comparable al de los mosaicos en la arquitectura sagrada, así por su efecto fantástico, como en su aptitud para representar los divinos misterios; y todavía por la facilidad que poseen para sugerir

Mosaico del atrio. Historia de José

estabilidad é inmutabilidad del producto artístico en relación con dichos misterios. La fascinación que produce á los ojos y á la imaginación el fondo dorado, á manera de visión celeste; el reflejo de las piedrecillas de todos colores; la manera como queda incorporada perfectamente la escena ó figura religiosa dentro del conjunto arquitectónico: todo contribuye á que esta brillante y duradera ornamentación obtenga un resultado singularísimo, con el cual no podría rivalizar la pintura mural por hermosa que fuese. Ahora bien, el mosaico decae y pierde gran parte de sus atractivos apenas comienza á seguir los métodos de aquella. La explicación está en que necesita una composición muy reposada; mucho fondo de firmamento de oro; figuras con preferencia extáticas y hasta hieráticas que reales y en movimiento; y sobre todo lo anterior, un sentimiento religioso candoroso é intenso. Por esta razón los aficionados al arte preferirán siempre aquellos mosaicos anteriores al siglo XIV á los que se trabajaron con posterioridad á esa fecha; preferirán los que exhiben interpretaciones del Apocalipsis, fantásticas cuanto se quiera, y episodios del Antiguo Testamento, inspirados en documentaciones primitivas, y aún las simples figuras hieráticas del Salvador, de la Virgen y de los santos, á cuantos más tarde representaron escenas vastas y complicadas, religiosas ó profanas, con tendencia abiertamente pictórica y con espíritu francamente anti-medioeval.

En torno de los muros del vestíbulo se acostumbró sepultar á los dux (mientras hubiera espacio para enterrarlos), y de ahí que veamos ahora algunos nichos donde reposaron las cenizas de Vitale Falier, á quien cupo consagrar solemnemente la basílica en 1085; la tumba de Felicitas, mujer del desgraciado dux Vitale Michiel á quien asesinaron en San Zacarías; y un poco más lejos la urna del dux Bartolomeo Gradenigo, la de Marino Morosini y otras más. Obsérvese la decoración arquitectónica y escultural de los nichos que sirvieron para las tumbas que acabo de nombrar. Imposible no descubrir en medio del estilo bizantino marcadas reminiscencias del arábigo, más ó menos como ya lo habíamos notado en las puertas de la fachada, y talvez más que menos. Porque desde el arco de arriba hasta los cuadros de piedra fileteados como un encaje, que entre columnas cierran el nicho en la parte inferior, ello nos evoca recuerdos de las mezquitas de Oriente, ó de aquello que los muslimes dejaron en España y Sicilia desde siglos muy remotos. No de otra suerte trabajaban éstos, en verdad, sus rejillas de madera de complicados dibujos y calados, por donde pudiese penetrar la luz y mirar los habitadores de la casa sin ser vistos de afuera. Digna de notarse, es por consiguiente, la nueva relación que encontramos aquí entre artes exóticos combinados con tan graciosa harmonía de formas dentro de una obra maestra occidental.

* * *

Antes de entrar á la basílica por la puerta del centro prestemos unos momentos de atención á la puerta misma y á las otras dos en ambos costados. Obras griegas interesantísimas, ofrecen sus hojas de bronce planchas metálicas con relieves esculturales ó grabados de santos y retratos de algún personaje veneciano. Las de la derecha deben contarse entre los más hermosos trabajos bizantinos que existan en Italia. Son de madera con revestimiento de bronce, sobre cuya superficie se ven dibujos ornamentales en relieve, ó figuras esculpidas con parte de plata, para ejecutar las cuales fué necesario ir embutiendo hilos de ese metal en la incisión practicada por el instrumento estatuario. Persiguiendo siempre el mayor efecto decorativo posible, las cabezas de las esculturas, así como las manos y pies, van llenos con láminas de plata que modelaron con corrección suficiente á fin de que el cuerpo humano representado con tal procedimiento no perdiese su forma y semejanza con la realidad. Y como quiera que obras de esta naturaleza se fabricaron únicamente en el Oriente, parece indudable que dichas puertas deben haber venido de Constantinopla, y acaso de Santa Sofía, según algunos opinan. En cuanto á edad, pertenecen positivamente á período muy anterior á la conquista de Enrique Dandolo, por la sencilla razón de que antes del siglo XIII cúpoles ya haber servido de modelo

en la propia Venecia para el trabajo de la puerta central que tenemos en sus inmediaciones.

No pretendo describir con minuciosidad el interior de San Marcos. La tarea sería tan dificultosa como de largo aliento, y al llegar á este punto del monumento debo confesar que mi espíritu más bien se siente atraído á una muda y tranquila contemplación que al examen prolijo de los detalles. Cada vez que llego allí prefiero recoger impresiones generales, un tanto vagas é indefinidas, que dedicarme á investigaciones acuciosas en compañía de tratadistas y cicerones de oficio.

Para la primera impresión de luz y color veníamos ya iniciados con nuestra permanencia en el atrio, porque, á decir verdad, no existe antesala más digna ni en mejor harmonía con el recinto principal á que da acceso. Sin embargo, cuando ya hemos penetrado dentro de la nave, y cuando delante de nosotros vemos desarrollarse al rededor aquella colosal masa de bóvedas y arquerías, columnas y nichos, cubierta toda entera de mosaicos dorados en una inmensa superficie, y cuando divisamos al través de los vidrios que tamizan la luz, haciéndola suave y misteriosa, un hacinamiento de preciosidades en forma de estatuas, relieves, púlpitos, altares, lámparas y cruces, entonces nos faltan palabras para describir el espectáculo y nos sentimos incapaces para expresar adecuadamente la intensidad de belleza, de arte y misterioso encanto que dentro de aquel recinto se nos brinda.

En efecto, el esplendor de este Paladio religioso de la República veneciana sobrepuja cuanto habríamos podido imaginar: pero su esplendor no es fatigoso, ni monótono, ni recargado como en ciertas iglesias del Renacimiento. Por el contrario, parécenos suave y atrayente por ir envuelto en aquella patina de los años que, haciendo más opaco el brillo de los materiales, no fatiga la vista sino que más bien la encanta y la fascina. Y ¿cómo no habríamos de sentirnos fascinados con la profusión de mosaicos que sugieren visión celeste y con los innumerables mármoles, bronces y otros detalles artísticos, que exhiben primores del ingenio medioeval? Porque, en verdad, todo fué puesto á contribución para que resultara espléndido el homenaje que el pueblo veneciano tributaba á su fe religiosa y á su santo patrono.

Visión tan magnífica no se presentará á nuestros ojos en ninguna otra parte, porque aquí no se trata únicamente de la riqueza material de mármoles y bronces, sino del intenso significado de cuantos ornamentos por todos lados nos rodean. A manera de grandioso museo de la religión y del arte, todo se ofrece de una sola vez, en tropel de bellezas si fuera lícito decir, y en un espacio relativamente limitado, sin que atinemos por dónde comenzar y á qué objetos fijar nuestra atención con preferencia. Y ¡qué ambiente más en harmonía con los objetos que lo pueblan! Esa media luz que da sobre los mosaicos privándoles de un reflejo demasiado esplendoroso; esa atmósfera

misteriosa donde los mármoles de todos matices se ven más bien obscuros que luminosos ó bruñidos; esas esculturas de la devota edad románica y gótica, cuando los artistas hacían en sus obras verdadera profesión de fe, tan profunda como sincera: todo dentro de

Interior de la basílica

San Marcos nos penetra hasta el fondo del alma, avivando nuestra fantasía por adormecida que la tengamos, y hablando al corazón con un lenguaje espiritualizado que rara vez habíamos tenido oportunidad de escuchar con semejantes acentos de elocuencia suprema.

Si se preguntase á muchos viajeros conocedores de los insignes monumentos religiosos del cristianismo,

cuál iglesia les ha impresionado é interesado más entre todas las que visitaron en sus viajes, estoy seguro que la mayor parte de ellos contestará sin titubear, San Marcos de Venecia. Las basílicas romanas á que yo mismo he consagrado tantos estudios serán, sin duda ninguna, más importantes en cuanto á tamaño y tanto ó más ricas en obras de escultura; las catedrales góticas de otros países serán admirables por todo extremo; pero el hecho es que San Marcos con su ambiente oriental lleno de fantasía y con su colorido indescriptible y con su inmensidad de mosaicos que rompen la monotonía de una penumbra misteriosa, nos atrae, cautiva y sugestiona como acaso ninguna otra iglesia cristiana.

La única que en lo referente á visión fantástica me atrevería á paragonarle, teniendo en cuenta la diversidad de estilos, es la Catedral de Toledo, pues que ella ofrece también otra muestra genial del misticismo religioso en la Edad Media. San Marcos, no obstante, es inmensamente más opulento por su decoración y constituye entidad de mayor harmonía entre los accesorios y el conjunto; de donde resulta que la impresión causada por él supera mucho en intensidad á aquella de la iglesia primaticia española.

Después de permanecer algún tiempo admirando la generalidad del monumento y recogiendo impresiones vagamente informadas pero muy agradables, es menester que nos preocupemos de examinar siquiera algunos de los detalles en torno. No conviene

desmenuzar con exceso porque ello haría perder el imponente efecto del conjunto y se perjudicaría la emoción artística que desde el principio hemos sentido. Por esta razón yo aconsejaría recorrer á San Marcos una y otra vez, dejando á un lado la común pretensión de comprenderlo y abarcarlo todo rápidamente. En ningún caso estimo oportuno que se proceda al examen de sus detalles desde la primera visita, la cual deberá servir de iniciación á la futura completa inteligencia de esta singular maravilla creada por el genio humano.

A todo señor, todo honor. Entrando á detalles, lo primero que se impone á la observación del espectador son los innumerables mosaicos que, como he dicho, cubren toda la vasta superficie de la estructura. Si yo fuese curioso y aficionado á estadísticas habría inquirido, tomando nota siquiera por vía de curiosidad, el número de metros cuadrados de mosaico que allí se despliegan á nuestros ojos; mas ignoro semejante dato y dejaré que otros, por el estilo de aquel inglés quien medía con su paraguas un cuadro colosal de Veronese en el Museo del Louvre, sean más prolijos que yo y se encarguen de averiguarlo.

Por donde quiera miremos, lo repito; en paredes y sobre los arcos; en las lunetas de las puertas; en las naves y el ábside; en las cinco bóvedas grandes que coronan la cruz griega figurada por el edificio; en las bóvedas pequeñas y los nichos decorativos: todo, absolutamente todo va cubierto de mosaicos,

consagrando en este monumento, que ya con tanta abundancia les contaba desde la fachada y el atrio,

Nave izquierda de San Marcos

el más espléndido triunfo del arte musivo. Aquí fué donde el dux Domenico Selvo comenzó la serie de embellecimientos interiores valiéndose de la habilidad de especialistas bizantinos venidos *ad hoc,* y aquí donde muchas escuelas posteriores venecianas, discípulas del Oriente al principiar, é independientes en seguida de toda extraña influencia, hallaron vasto campo para ejercitar este arte bellísimo de decoración religiosa. Los primeros mosaicos ejecutados en el interior de la iglesia son bastante más antiguos que el único antiguo sobre la fachada, y anteriores aún á los del vestíbulo, como quiera que naturalmente habrían de comenzar tales decoraciones en la parte trascendental del monumento, quiero decir, á corta distancia del santuario y la tumba del Evangelista, y no en su parte exterior.

Ahora bien, si vimos en el atrio la representación detallada de episodios bíblicos, acá encontraremos que predominan los del Nuevo Testamento. Impónense con brillante seducción á los ojos cristianos las glorias de la nueva Era; la vida de Jesucristo y de sus precursores; el recuerdo de la Virgen, de los Evangelistas y Santos, entre los cuales de una manera muy especial, como fácilmente se comprende en templo semejante, aquél del propio San Marcos, patrono celeste de la República veneciana, y á cuyo honor erigieron la basílica.

No me propongo ciertamente catalogar todas estas obras, según lo llevo dicho más de una vez. Hay

libros especiales que no tratan de otro asunto y á ellos apelarán quienes deseen una completa información. Observaré tan sólo que, así como en la fachada, inmediatamente saltan á la vista los diversos estilos de arte y las diversas épocas en que los mosaicos fueron fabricados; resultando harto más hermosos los primitivos y sencillos hasta el siglo XV que otros posteriores, cuán grandiosos y alambicados sean en su composición. La escuela de mosaistas griegos no se extendió más allá de los principios de aquella centuria, si es que puedo clasificar como pertenecientes á ella á los artífices nativos que desde el tiempo de Enrique Dandolo ya merecían por sí solos el título de maestros.

A continuación de la citada escuela bizantina vino, á principios del siglo XV, una que sirvió de transición entre lo oriental y el Renacimiento, equivalente en sus resultados á la que hemos visto florecer en Roma en Santa María Mayor y Santa María en Trastevere, y que encabezaron artistas de fuste como Torriti y Cavallini. Pertenece á dicha época, como obra capital, el mosaico del ábside que representa á Jesucristo entronizado, distinguiéndose diversos artistas cuyos nombres constan, ó bien de inscripciones puestas al pie de su mismas obras, ó del libro de la Procuraduría de San Marcos correspondiente al año 1486.

Avanzando el tiempo descúbrese en el arte musivo de la basílica el espíritu del Renacimiento en toda

plenitud, señalando tendencias al clasicismo antiguo, lo que equivale á decir, más bien paganas que cristianas. Con lo cual se comprenderá cuánto no había de sufrir el mosaico una vez que abandonó su principal objetivo y el campo de acción que le estaba fijado.

Abundan así mismo composiciones musivas del siglo XVII, desde cuya fecha ya podríamos clasificarlas de modernas, y esas composiciones son ampulosas, alambicadas, llenas de figuras en movimiento; como también lo fueron, y así nos aparecen ahora, las del siglo siguiente, en plena decadencia para el arte pictórico, cuando el mosaico olvidando completamente su origen se limitó á copiar servilmente á aquél, sin otra diferencia que el material de su fabricación.

Larguísima es, por consiguiente, la serie de mosaistas griegos y venecianos quienes al imponerse la ardua tarea de decorar á San Marcos, tan espléndidamente la realizaron. Comenzado el trabajo en la segunda mitad del siglo undécimo, solamente le concluyeron en el décimo octavo, casi ochocientos años más tarde, y el último de sus artistas fué el romano Leopoldo dal Pozzo, á quien cupo fabricar un bello mosaico sobre la fachada exterior representando la traslación á Venecia del Evangelista.

Entre los mosaicos de la primera época bizantina contemporánea del dux Selvo no deberá pasar inadvertido uno curiosísimo y muy extenso que está sobre

la pared del transepto derecho al frente de la capilla del Santísimo, y á corta distancia de la puerta del Tesoro. Con señas como las que acabo de indicar no será dificil dar con él, pues vale la pena de buscarlo y que los lectores le presten una atención detenida. Créese que dicha composición sea compañera de aquella otra sobre la puerta en el extremo izquierdo de la fachada, que ya comenté, por la circunstancia de referirse igualmente á episodios relativos á la traslación de las reliquias de San Marcos y su llegada á esta basílica, y por guardar uno y otro grande analogía en cuanto á estilo de ejecución.

Lo describiré en dos palabras, sirviendo además el adjunto grabado para que se comprenda mejor. En frente de la iglesia de San Marcos avanzan ó se detienen agrupados numerosos personajes venecianos, entre los cuales van adelante los obispos y el clero, en seguida el dux con sus magistrados, y algunas damas patricias, en último lugar. Los primeros llevan alzados los ojos en una actitud de contemplación devota. Abriéndose los cielos ha aparecido ante su vista maravillada la imagen del Evangelista, y tal es la razón de esa extática fisonomía. Como los personajes de atrás aún no divisan la aparición, sin darse cuenta de qué se trata, demuestran señales de sorpresa más que otra cosa ante el estupor de los sacerdotes y del dux. Un grupo de mujeres aparece entrando por la elevada puerta de la izquierda, y aquella que viene adelante, envuelta en rico manto

Mosaico bizantino. Traslación de los restos de San Marcos

de armiño, da cuenta á sus compañeras que allí sucede algún hecho maravilloso. Al fondo de todo, y he aquí un nuevo precioso documento para enseñarnos su primitiva arquitectura, está la basílica de San Marcos con arcos abiertos y una serie de cúpulas achatadas.

Lo descrito es apenas la mitad de la obra, y ahora pasaremos á la otra mitad. Aunque por una rara licencia de aquellos tiempos de arte incipiente se vean siempre hacia el fondo las cúpulas exteriores basilicales, la escena tiene lugar dentro de la misma. Un prelado oficia sobre el altar mayor, mientras sacerdotes y pueblo se prosternan hasta abajo, según la usanza de adoraciones bizantinas, talvez dando gracias al cielo por la invención del cuerpo de San Marcos. Inmediatamente á la espalda del obispo oficiante sigue el dux, cuyo título va indicado en letras claras y visibles tanto en este mosaico como en el primero; y por la circunstancia de hallarse con los magistrados de la República mucho menos prosternado que el clero y los religiosos, destácanse perfectamente sus figuras desde el segundo plano en que están colocadas.

El dibujo de aquellas es absolutamente imperfecto y primitivo en ambas composiciones; las caras largas y descarnadas; pequeños los ojos en relación con su tamaño; pero, á pesar de que el artista no tuvo á su alcance buenos medios ni un tecnicismo perfeccionado, sino que debió marchar todavía por caminos

poco seguros, produjo, no obstante, escenas de cierta vida real y cierto sentimiento dramático que no dejarán de sorprendernos mereciendo una página elogiosa en la historia del arte medioeval. Son, por otra parte, interesantes cuadros históricos que deberá consultar el estudioso de Venecia antigua, del mismo modo que aquel otro mosaico de la fachada al cual los comparaba, por la razón de que vemos en ellos unos cuantos personajes contemporáneos vestidos á usanza de su época; de donde resulta un precioso documento para la indumentaria del siglo XI. Y algo parecido podría decir de la arquitectura de San Marcos, á propósito de cuyos detalles exteriores notaremos, por ejemplo, que no figuran sobre su terraza los caballos de bronce traídos por Enrique Dandolo, probando con esta sola circunstancia que ambas composiciones son anteriores al año 1205; así como por el hecho de haber figurado dichos caballos en el mosaico de la fachada, ya comprendimos que éste tenía que ser posterior á la fecha indicada.

* * *

Acercándonos al presbiterio, sin preocuparnos por ahora de los mosaicos que han de seguir atrayendo nuestras miradas con sus brillantes reflejos, prestemos atención á objetos y decoraciones de otra índole. Hay tanto que observar y es tan variado el cúmulo de obras artísticas á nuestro derredor que verdade-

ramente uno se perturba y no atina por dónde principiar. Tal es precisamente lo que me ocurre á mí en estos momentos que necesito avanzar en el examen de San Marcos, examen tan deficiente que me causa desaliento más que entusiasmo, al pensar en la inmensidad de lo que ofrece esta basílica comparada con el superficial y limitadísimo estudio de ella que yo presento á mis lectores.

Cuando nos encontramos debajo de la cúpula central, es decir, al centro de la cruz griega, con el coro al frente y los brazos á los costados, tenemos por delante el espectáculo típico de San Marcos, el cual habremos visto muy á menudo reproducido en pintura ó fotografía. Forma el cuadro típico por la sencilla razón que, además de ser el punto céntrico y capital del monumento, ninguna otra sección interior reune mayores detalles pintorescos que lo singularicen tanto. Es menester sentarse en uno de los bancos marmóreos que se apoyan contra la pilastra de la bóveda para contemplar con tranquilidad este interesantísimo cuadro. En las horas de la mañana veremos abundantes grupos de fieles venecianos oyendo misa al frente de la capilla del Sacramento, al lado derecho, ó de aquella de la Madona milagrosa atribuída á San Lucas, al izquierdo, con una devoción que contrasta con la irreverencia de los viajeros y turistas. Por todas partes, paseándose como si la iglesia no pasara de un simple museo artístico, y mirando hacia arriba y en cualquiera dirección sin

preocuparse de los divinos oficios, veremos también innumerables forasteros de ambos sexos, y mujeres en mayor número que hombres. Caminan ó se detienen aisladamente ó en numerosos grupos con el objeto de escrutar las bellezas indicadas en libros que llevan en la mano, y explicadas otras veces por cicerones que los dirigen. De esta manera, bien sea superficialmente, logran darse cuenta del monumento portentoso. Aquí y allá, discretamente arrinconados contra las paredes y cobijados bajo los arcos y techo de los ambones, divisaremos todavía pintores y pintoras, quienes no acaban jamás de encontrar tema para su arte en este recinto encantado, el cual desde hace siglos sirve de aprendizaje é inspiración con sus efectos de luz y sus detalles infinitos de la más suprema belleza pictórica, eternamente repetidos, pero siempre nuevos y atrayentes.

Pues bien, en medio de esta muchedumbre abigarrada y cosmopolita, donde se confunde la devoción religiosa con el amor al arte ó una simple curiosidad, nosotros hemos pasado á menudo también cuando, participando de idénticos móviles, oíamos á veces la misa en el altar de la Madona creyéndonos trasportados á plena Edad Media, ó cuando otras veces, á guisa de simples turistas, como ellos examinábamos los detalles artísticos, libro en mano, concienzuda y minuciosamente, á fin de que no se escapase rasgo alguno de cierto interés ni dato de información erudita.

Para proceder al estudio que seguirá tomo asiento

ahora en el banco de la gran pilastra, porque antes de que sea preciso subir las gradas del coro, examinaremos desde allí muchos detalles que se nos ponen por delante.

Separa las naves del coro y del altar un parapeto de marmol, por el estilo del iconostasio griego que figura en las iglesias de Roma por última vez en la época de Sixto IV y en la Capilla Sixtina. El por sí solo daría interés á cualquiera iglesia y observémosle con detenimiento. Ocho columnas de capitel corintio, bastante bajas y macizas, van por encima de la división marmórea, llamada *pergula* en lenguaje arquitectónico antiguo, sosteniendo un ancho arquitrabe de estilo gótico, sobre cuyo centro se alza un enorme Crucifijo metálico con adornos de plata, emblemas de los Evangelistas y otros adornos, y catorce estatuas de bronce á uno y otro lado en toda la extensión del arquitrabe.

Estas esculturas de la Virgen, de los Apóstoles y de algunos santos que hacen compañía al Crucifijo central son la muestra estatuaria más importante del siglo XIV que exista en Venecia, y débense al cincel de dos hermanos, Pier Paolo y Jacobello dalle Masegne, ilustres escultores oriundos de la misma ciudad. Cuando las trabajaron eran ya célebres en el norte de Italia, pues que en Bolonia habían terminado el bellísimo altar mayor de la iglesia de San Francisco, obra maestra de todo el siglo, donde, en medio de una arquitectura gótica riquísima que le sirve de fondo,

llenaron todos los espacios con estatuas y relieves aún mucho más bellos y ricos. Las catorce estatuas del iconostasio veneciano, cada cual representada con la expresión y rasgos característicos al personaje, manifiéstanse ahora como una revelación de la escultura del mil trescientos. Severas, más bien rudas en su dibujo, austeras hasta la exageración, no nos parece sin duda que el suyo fuese arte italiano solamente, ni menos toscano como aquél que á la sazón prosperaba siguiendo las huellas de algunos ilustres escultores de Pisa, sino que ya se echa de ver cierta ostensible influencia septentrional llegada hasta Venecia por conducto de las escuelas alemanas. He aquí la expresión de un nuevo ideal artístico, ideal que consiste en imitar las formas reales de la naturaleza, en dar á las figuras humanas un vigor y una fuerza que no habían tenido anteriormente, y que anuncia el próximo sistema del pintor Mantegna, casi homónimo de aquellos estatuarios, y por ser de Padua, casi su compatriota. La obra es cruda, vigorosa y realista, retratándose en ella con toda verdad y franqueza los sentimientos de la vida humana (1).

Cuánta distancia había transcurrido y cuánto camino andado por el arte desde los tiempos en que escultores bizantinos de cuatrocientos años más atrás

---

(1) Al estudiar la escultura veneciana dediqué en el primer volumen algunos comentarios más á estas obras de los hermanos dalle Masegne. Véanse páginas 347 á 349.

San Marcos. Capilla del Crucifijo

cincelaron los ángeles que vemos muy cerca de allí, de pie sobre consolas en los cuatro ángulos del muro que sostienen la bóveda central. Y esta comparación que se impone después de mirar las estatuas realistas de los hermanos Masegne indúceme á examinar inmediatamente á continuación dichos cuatro ángeles, y luego después otra escultura que representa idéntico asunto en el cuerpo inferior del púlpito del Evangelio.

Los cuatro ángeles que van colocados á bastante altura en los ángulos de la estructura central proceden indudablemente de Constantinopla, de donde fueron traídos por los venecianos como botín de guerra. Cree Venturi que pertenecieran á una vastísima composición en que aparecía el Eterno Juez rodeado de Apóstoles y santos y que decoró la iglesia conventual del Omnipotente en Constantinopla. Dicha iglesia y monasterio quedaron célebres en los anales del bizantinismo por su riqueza estupenda en el siglo XII y porque allí celebraban el divino oficio hasta setecientos monjes, sirviendo en seguida de residencia á los conquistadores latinos.

Mas cualquiera que sea su origen exacto, no puede dudarse que las cuatro esculturas pertenezcan al período brillante del arte bizantino, y no de un arte muelle y afeminado en que el gusto de los detalles ricos sobrepuja á la intensidad de expresión, sino de uno que reasume las eminentes cualidades del clasicismo helénico. En medio de una sencillez verdaderamente clásica, sin recargos hostigosos, sin orna-

mentos de joyas ni pedrerías en el ropaje, como eran muy usuales en representaciones bizantinas de época menos remota, ellas revelan toda la augusta grandiosidad y toda la perfecta harmonía de formas que señalaron como principal distintivo á las esculturas clásicas.

De los cuatro ángeles, tres llevan un rótulo entre las manos, mientras que el último toca una trompeta, circunstancia que talvez hizo imaginarse al crítico italiano que perteneciesen á la citada composición del Eterno Juez en el monasterio oriental del Omnipotente. Uno es más fuerte y varonil, y el otro más austero; uno encarna la adolescencia, el otro la edad juvenil; éste denota las intensidades de una extática contemplación, aquél una nobleza é hidalguía soberanas. Pero procedan ó no de una mano única, lo cual tampoco se sabe de fijo, todos igualmente son obras maestras bizantinas del siglo XI, y muchísimo vinieron á enriquecer en materia artística el templo de San Marcos al adquirirles los venecianos como botín guerrero.

Dije hace poco que en frente de las estatuas realistas de los hermanos Masegne se imponía su comparación con estos ángeles orientales. Las diferencias, en verdad, no pueden ser más visibles y hasta resaltantes. Hubo necesidad de que desfilaran muchísimas generaciones para que el arte italiano llegase á análogo grado de perfeccionamiento, bien que con diversa índole, pues que entre las primitivas obras

románicas, tan apartadas de éstas del siglo XI como de las toscanas y septentrionales del XIV, interpónese al parecer una inmensidad de tiempo y espacio, lo cual nos permite calcular que los artistas nativos ó no las vieron, ó no supieron apreciar la belleza que contenían.

Y, sin embargo, no podría yo lanzar tal aserción en términos absolutos, por cuanto hallándose exhibidas á la vista de todo el mundo y en la propia basílica tenían los venecianos que verlas necesariamente. Y de que las imitaron alguna vez pruébalo demasiado otra escultura de angel que vemos apoyada contra el púlpito á nuestra izquierda. Pero así y todo, ¡que pobre imitación! Bastará un momento para que observemos como la figura del último carece de vida, expresión y belleza. El artista se inspiró en ideas muy parecidas á las del modelo, mas no supo llevarlas á cabo con ingenio ni sentimiento alguno. Y precisamente igual cosa podría decir todavía de aquel otro angel de la misma época é idénticos artistas que se alza entre las columnas de la puerta de entrada. En este caso los despojos de Bizancio superan en hermosura á aquello que los venecianos hicieron después veniendo á demostrarnos de cuánta utilidad no serían los modelos orientales para regenerar el gusto italiano después de tan largo período de decadencia.

* * *

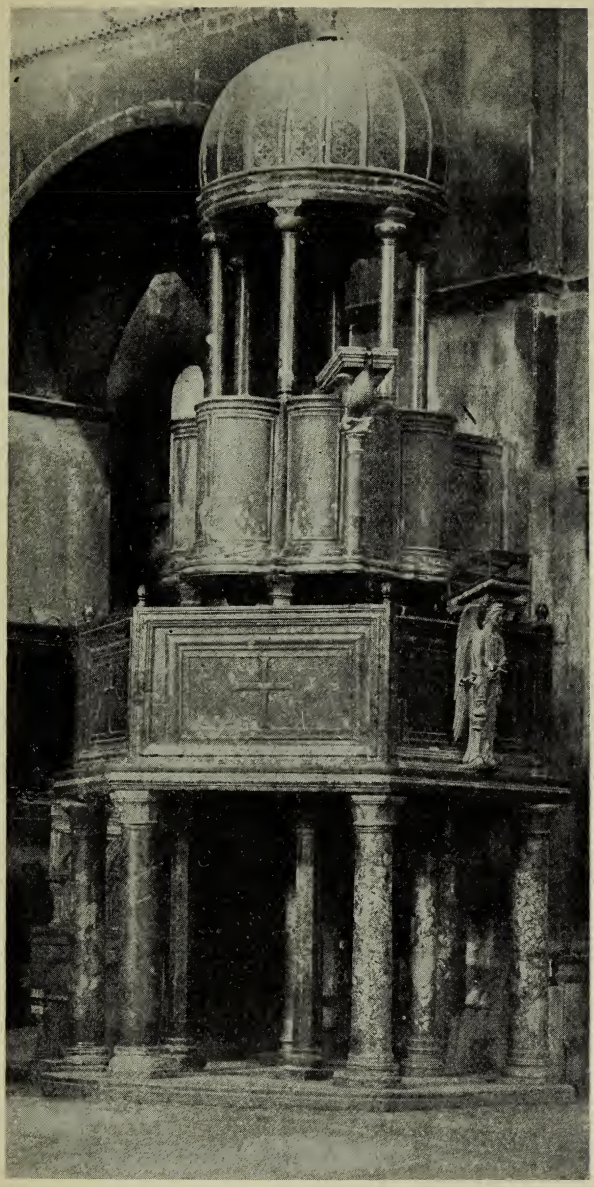
Los detalles artísticos y pintorescos son en San Marcos de nunca acabar. Desde el sitio donde nos hemos detenido á contemplar cuanto se ve hacia el fondo de la basílica, atraerán todavía nuestra atención, sin necesidad de dar un solo paso en dirección á las capillas ó interior de los arcos, el altar de San Pablo y un gran púlpito, sobre el cual dije que está apoyado el angel copiado de los bizantinos, ambos á la izquierda del coro; y á la derecha, en posición análoga, otro púlpito más bajo y el altar del Apostol Santiago.

Los pequeños altares que acabo de mencionar forman una nota simpática y elegante del arte pisano en el mil cuatrocientos, los cuales con sus estatuas y finos relieves hacen mucha gracia en medio del ambiente sombrío y vetusto que nos rodea por todos lados. A la misma escuela pisana pertenece la estatua de la Madona que colocaron contra el muro sobre el ambón derecho, á media altura entre las estatuas del iconostasio y el angel bizantino tocando la trompeta.

El púlpito del Evangelio, mucho más grande y hermoso que su compañero del otro lado, ofrécenos un ejemplo característico de como se estilaban los ambones griegos en las iglesias de Constantinopla, puesto que procede de la misma Santa Sofía. Consta

de dos cuerpos independientes, sostenido el primero que es mucho más vasto y tiene forma poligonal, por varias columnas marmóreas. El segundo se levanta, á manera de templete más bien morisco que oriental, con una cúpula larga y dibujada, sobre cuya cima nada extrañaríamos divisar una media luna en vez de la cruz. El conjunto del ambón que describo es en extremo pintoresco. Las columnas de la base hechas con mármoles antiguos hermosamente veta dos; el angel que desde el primer cuerpo parece avanzarse con un incensario en la mano hacia el altar, en ademán de solemnizar los oficios; el águila dorada más arriba, la cual presta sus alas al sacerdote para que apoye en ellas los sagrados libros; la cúpula morisca, en fin, que pintorescamente lo corona: todo en este púlpito de Bizancio resulta interesantísimo. Y resulta más todavía si agregamos á aquellos hermosos detalles el efecto de luz en sus mármoles obscuros, factor trascendental tratándose de San Marcos, bien sea en sus partes ó el todo, y que bien probado lo tienen cuantos pintores se ocupan en trasladar sus bellezas á la tela, llevando sobre los que escribimos la inmensa ventaja del colorido que nos hace falta en la pluma.

El otro ambón, destinado á la Epístola ó á las predicaciones ordinarias, carece de atractivo especial; pero, en cambio, encontraremos sobre la pared de su escalera un precioso relieve bizantino con medallones, donde van águilas circundadas por ramas y



Púlpito del Evangelio en San Marcos

festones, obra que, en su género, podría considerarse joya del arte decorativo.

Avancemos ahora hacia el coro, que ya bastante nos hemos detenido enfrente de él, á fin de examinar el corazón del monumento. Cinco gradas de marmol ponen en comunicación los dos niveles diferentes en el espacio abierto de la pérgula. Una vez que las hayamos ascendido nos encontramos en el Coro, con el altar mayor por delante y las sillerías de canónigos á ambos costados. En las basílicas romanas llamaríamos esta parte la « Confesión », por cuanto debajo del altar y en la correspondiente cripta, quedan depositadas las reliquias del Evangelista. Es ello, por consiguiente, el eje del monumento religioso y la razón de su existencia. Sin las reliquias de San Marcos que trajeron en buena hora aquellos aventureros de Malamocco y Chioggia, no existiría iglesia tan maravillosa levantada por la piedad veneciana para conservarlas y venerarlas. Y si todo lo demás nos ha parecido magnífico dentro de la basílica, ya se comprenderá como el altar y sus contornos tendrán que serlo más todavía, luciendo una magnificencia en el sentido artístico verdaderamente insuperable. Digo en el sentido artístico con toda intención, porque nada se ofrece allí en materia de riqueza material que en el primer momento entusiasme á un espíritu vulgar, á no ser los mosaicos absidales y en las bóvedas, los cuales siempre atraen la vista del menos entendido. Pero cuanto nos rodea

por lo demás, ciborio ó baldaquino del altar, estatuas de bronce, el altar mismo, las tribunas, las sillerías y pavimento, todo parece más bien triste y opaco que lucido, siendo menester penetrar hasta su significado artístico para apreciarlo como se debe.

Cuando me detengo á reposar en los bancos de este coro veneciano, coro que ha servido durante siglos, no solamente para oficios religiosos de los capítulos basilicales, sino para innumerables actos de la vida civil y patriótica de este pueblo tan glorioso, no puedo menos de evocar en mi memoria algunos recuerdos pasados. Pienso y medito en los soberbios personajes, senadores, Consejeros de los Diez, Procuradores de San Marcos, vestidos con trajes de terciopelo y brocado rojo, que aquí tomaban colocación; en aquellos dux que se coronaban en este sitio, para presidir en seguida las regias ceremonias, severos y adustos de fisonomía, con el gorro en forma de cuerno sobre la cabeza y envueltos sus cuerpos en clámides bizantinas; en los papas, emperadores, reyes, príncipes y augustos huéspedes á quienes una piadosa costumbre obligaba, antes que toda otra cosa, á rendir homenaje á Diós y al santo patrono de la ciudad como primer número de un extenso programa, que continuaría con magnífico despliegue de fiestas y celebraciones. Y menos puedo olvidar que en este sitio deliberaba una democracia libre y consciente de sus intereses y derechos; que aquí mismo, al grito de ¡Viva San Marcos! lanzábase la República á la

guerra extranjera, y que de aquí salieron también estimulados por el entusiasmo popular, aquellos caballeros que á costa de cualquier sacrificio resolvían ir al rescate de los Santos Lugares.

En verdad que el Coro de San Marcos es un lugar santificado para la piedad cristiana, y al propio tiempo solemnizado extraordinariamente por sus tradiciones y su brillante historia. Paladio, según ya lo dije, religioso á la vez que civil del Estado véneto, con seguridad ningún otro punto de la ciudad, ni en el Palacio, ni en la Plaza, ni en la basílica misma, encarna mejor, marcándola con huella profunda aquella grandeza veneciana desaparecida y que ahora subsiste tan sólo en los admirables monumentos de otra edad.

Las dos columnas de adelante que sostienen el baldaquino sobre el altar mayor son, á juicio de ciertos críticos, estrella de primera magnitud en el cielo artístico italiano; y ello no de seguro por su belleza aparente, la cual escasamente nos atrae, sino por la época remotísima en que las trabajaron y los asuntos representados en sus relieves. Dichos monumentos esculturales vienen á señalarnos un límite entre dos períodos muy diferentes del arte; quiero decir, entre la edad clásica que espiraba y la era barbárica que comenzaba á invadir el Occidente. Desde la base hasta el capitel llevan en torno relieves con episodios de los Evangelios apócrifos, esculpidos dentro de nueve compartimientos que separan

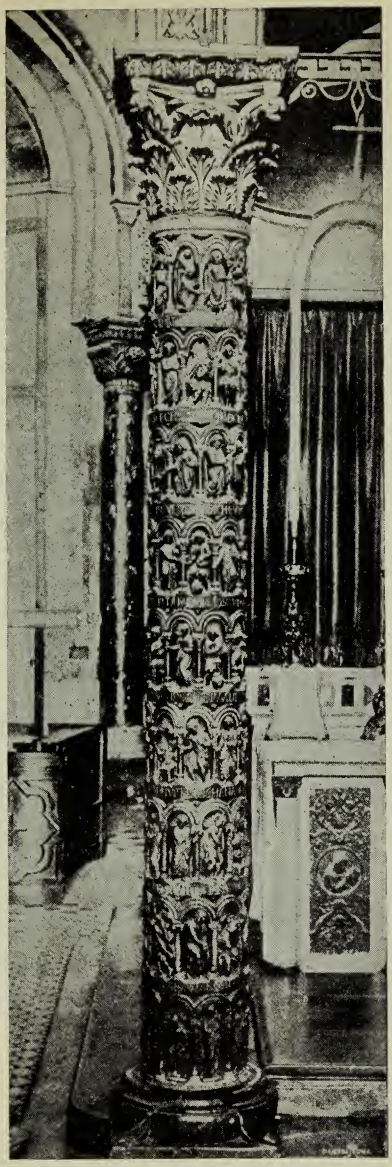
entre sí fajas muy angostas, á manera de cornisas, donde se leen rótulos latinos concernientes á los pasajes de la escritura allí figurados.

« En la historia de la escultura cristiana, dice Venturi (1), no se han tomado en la cuenta que merecen estas dos columnas anteriores del ciborio de San Marcos. Zanetti las reputa del siglo XI; Cicognara contradice esta opinión, observando que en las pantanosas salinas de Venecia eran raros los mármoles por aquella época; Pietro Selvatico no determinó cosa alguna en sus generalidades... Lazzari y Zanetti concluyeron que las columnas son venecianas. Tocó su turno á Garrucci, quien estimulado por un docto inglés á publicar algunas esculturas del quinto siglo, se trasladó á Venecia, y después de estudiar la paleografía de las inscripciones en dichas columnas, publicó solamente una de ellas como prueba negativa de las opiniones ya manifestadas. Finalmente Dobbert las atribuyó á la primitiva edad cristiana, y Zorzi, siguiendo sus huellas, mas con muy inciertos argumentos, se puso á demostrar que ambas columnas anteriores se deben á un cincel italiano ravenato (de Ravena), del quinto al sexto siglo... Entre los despojos de los vencidos, con que se enriqueció la basílica de San Marcos, estas dos columnas son acaso preciosos recuerdos de Istria, talvez aquellas mismas

(1) « Storia dell'Arte Italiana, Parte I, dai primordi dell'Arte Cristiana al tempo di Giustiniano, » pag. 453.

traídas de Pola y sacadas de la basílica que Maximiano, más tarde obispo de Ravena, había levantado con gran magnificencia. La ciudad de Pola fué sometida á sangre y fuego por los venecianos el año 1243, y en los Diálogos del Anónimo de Pola, publicados por Kandler, háblase de columnas arrancadas por los venecianos de la basílica de Maximiano. Ciertamente que las columnas son obra occidental, y bastaría para demostrarlo semejante vigor del relieve que, á principios del siglo VI, ya no se encuentra en Oriente, según puede juzgarse en el ambón de Salónica. Y no pertenecen ni á Roma ni á Ravena, capitales del arte cristiano, sino á sitios donde las tradiciones más antiguas habían permanecido mayor tiempo que en aquellas dos ciudades; á lugares de provincia, donde subsistían ciertas formas del arte cristiano mudadas á la sazón en Roma y Ravena, cual por ejemplo, la figura típica del Cristo joven é imberbe... Mientras en Ravena ya se perdía la costumbre de esculpir, talvez en Pola, rica en antiquísimos monumentos y unida á Ravena por muchos lazos, creábase una obra maestra de la escultura cristiana. »

Cualquier individuo con ojo poco acostumbrado á la clasificación de objetos antiguos pensaría seguramente que las dos columnas de atrás que sostienen el baldaquino de San Marcos debían ofrecer análogo interés histórico á sus compañeras de adelante. Pero ello no es así. Las últimas son obra de arte vene-



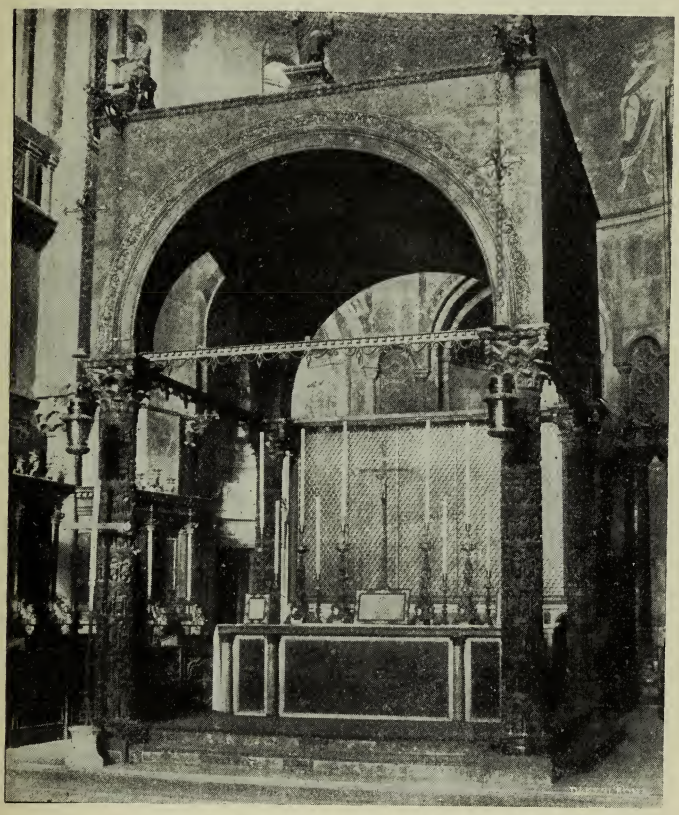
Una de las columnas del ciborio

ciana, muy bella y interesante por cierto, pero de una época posterior en muchos siglos y á imitación tan sólo de las otras dos. Sus relieves continúan relatando ciertos episodios de la historia de Jesucristo que las anteriores no habían alcanzado á desarrollar; y, en cuanto á escuela de escultura, pertenecen á aquella mencionada ya por mí, dentro de la cual los escultores venecianos buscaron inspiración en interpretaciones cristianas de los bajos tiempos, y muy especialmente en los sarcófagos del cuarto y quinto siglo.

Dificil me parece que encontremos en otra iglesia ciborio de interés artístico comparable al de San Marcos. Les habrá de mayor riqueza aparente, de mayor brillo y lucidez de colorido; pero ninguno que constituya una página tan interesante en la historia del arte cristiano. Sus columnas esculpidas son harto más primorosas que los célebres candeleros románicos de la Catedral de Gaeta y de San Pablo en Roma. En seguida, la parte superior del ciborio que apoya sobre dichas columnas, maciza, solemne, con arcos elegante y ligeramente adobados de ornamentos arquitectónicos del siglo XIV, y coronada por tres estatuas de ese mismo tiempo, presta á la estructura sobre el altar aspecto grandioso y en perfecta harmonía con el ambiente antiguo.

A uno y otro lado del Coro veremos la sillería con mosaicos de madera destinada á los canónigos, y sobre la balaustrada delante de ella, estatuitas pe-

queñas de los Evangelistas que ejecutó Sansovino á mediados del siglo XVI. En las solemnes funciones de antaño acostumbraban cubrir dicha sillería con tapices florentinos; lo que no quita que, siendo el



Ciborio de San Marcos con altar mayor

trabajo de madera suficientemente hermoso por sí solo, parezca superfluo recargarlo con adornos extra-

ños, cuan solemnes sean las ceremonias que allí tengan lugar. Por encima del coro destácanse dos tribunas cuya baranda va ricamente esculpida con relieves de bronce del mismo artista Sansovino, tan fecundo para embellecer á Venecia con edificios y estatuas. En esas tribunas tomaban colocación la Señoría y los senadores cada vez que se tratase de alguna función solemne. Mas no quedan rastros siquiera del trono ducal, de cuya riqueza y hermosura encontraremos noticias solamente en las antiguas crónicas, á excepción del dosel con una estatua de la Justicia que aún nos señalan en el Museo Cívico. En cambio, levántase ahora en el punto acostumbrado de todas las catedrales católicas el trono ó cátedra episcopal, sitial altísimo y severo que recuerda por su forma las viejas cátedras basilicales romanas, en el cual toman asiento desde hace cien años los patriarcas de Venecia, y que sirvió hasta hace muy poco al ilustre prelado que hoy rige desde el Vaticano los destinos de la Iglesia Católica, y cuya memoria á cada paso se nos viene á la mente en esta basílica donde oficiara tan á menudo, y en esta ciudad privilegiada de sus entrañables afectos.

* * *

Detrás del altar, ordinariamente cubierta por un velo que sólo descubren mediante el pago de una lira, vamos á ver ahora, avanzando algunos pasos, un

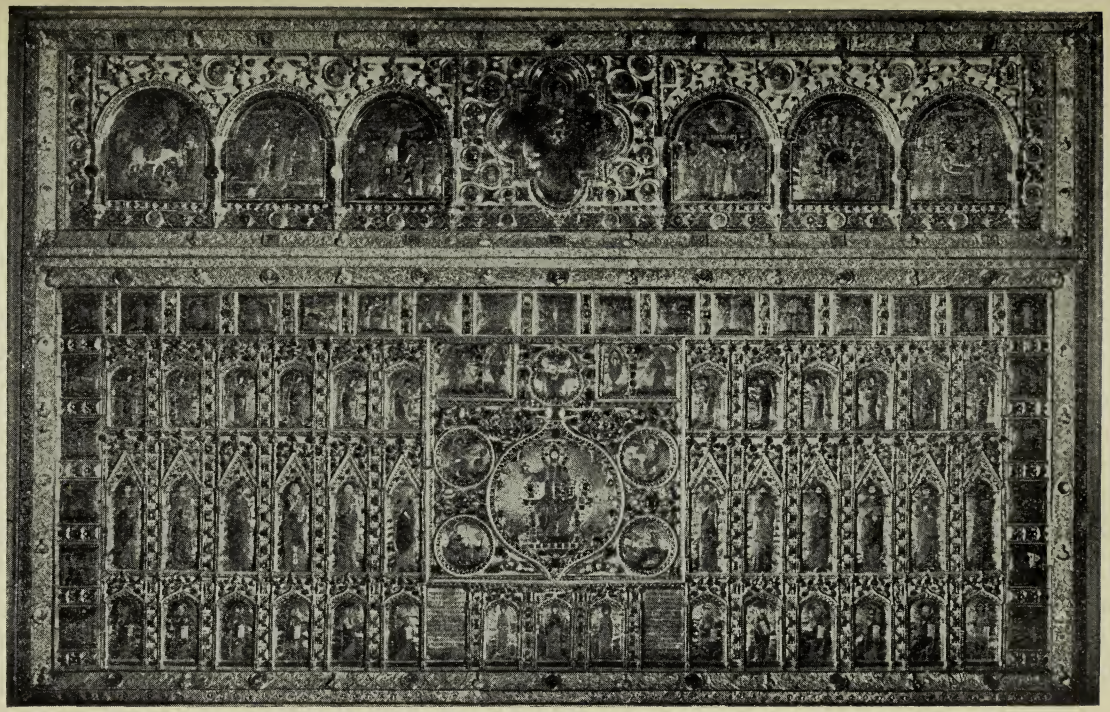
objeto preciosísimo como valor intrínseco y como obra de arte. Quiero hablar de la famosa *Pala d'oro,* obra maravillosa de la joyería bizantina, destinada á servir de frontón de altar, y posteriormente enriquecida y aumentada de tamaño por artífices nativos. Entre los muchos objetos preciosos con que cuenta el tesoro de San Marcos no hallaremos ninguno que se le aproxime en punto á riqueza ó trabajo, y no creo tampoco que exista en otra iglesia occidental objeto análogo de valor comparable al suyo.

Fué el milenio una época cuando los esplendores de Bizancio llegaron á su apogeo. Palacios é iglesias llenábanse entonces de objetos de oro, plata, esmaltes y piedras preciosas, hasta hacer que todo aquello pareciese mansión de hadas antes que habitaciones de realidad. La fantasía de los artífices no reconoció límites para dar abasto á las exigencias del gusto y de la riqueza dominantes, poniendo tanto esmero en el embellecimiento de monasterios como de moradas particulares, de iglesias como de palacios públicos y de la familia imperial. Pues bien, á tal período de grande esplendor pertenece justamente la *Pala d'oro,* cuyos esmaltes sobre fondo de aquel metal y cuyos detalles de ejecución, con ser casi más bien producto de joyería que trabajo artístico, sobrepujan en su género todo lo demás que yo haya visto en tesoros y colecciones bizantinas.

Mas, como expresé hace un momento, la obra original ha sido objeto sucesivamente de ensanches

y nuevos adornos, en tal forma que ahora no resulta homogénea ni de una misma antigüedad. Trájola á Venecia como botín de guerra el dux Ordelaffo Faliero en los primeros años del siglo XII; cien años más tarde Pietro Ziani le agregó perlas y joyas adquiridas así mismo en Constantinopla; y á mediados del siglo XIV, mientras gobernaba Andrea Dandolo, hiciéronle una seria modificación dando apariencia gótica á los compartimientos donde van encuadrados los numerosos esmaltes.

Innumerables son las escenas representadas en las planchas de oro y plata de dichos compartimientos; ya sean episodios de la vida de Jesucristo, ya figuras de santos y del arcangel Miguel personificando la eterna sabiduría, ya ángeles y querubines de los coros celestes. Al centro está el Salvador sentado sobre un trono entre los Evangelistas, é inmediatamente debajo la Virgen, á cuyos flancos veremos dos figuras de pie que representan al emperador Juan Commeno y á su pía consorte la emperatriz Irene. Parece indudable que las colocaran allí porque á mediados del siglo XII habían contribuído mucho al embellecimiento de la iglesia bizantina del Omnipotente. Mas el rostro del emperador Commeno fué cambiado por el del dux Faliero, según lo indica un nombre que hay escrito en el rótulo latino sobre el esmalte, como quiera que el magistrado veneciano se propusiese dejar constancia de que á él debía la basílica de San Marcos obra tan rara y preciosa.



Pala d'oro traída de Constantinopla por Ordelaffo Faliero

Ahora bien, el mérito artístico de las figuras no está en relación con la riqueza de los materiales, debido á que ejecutaron la obra en una época cuando mucha más importancia se prestaba en Bizancio al valor intrínseco de los objetos que á la pureza del dibujo, ó á la hermosura de las fisonomías retratadas en una obra de arte. Por esta razón no es dificil encontrar, y hasta en el mismo tesoro de San Marcos habremos de verlas, otras miniaturas de mayor atractivo en lo que toca á belleza artística.

A propósito de la *Pala d'oro* existe un documento curioso que vale la pena de recordar. El año 1438 pasó por Venecia, de tránsito para el Concilio de Ferrara, el emperador Juan Paleologo, á quien acompañaban el patriarca griego y muchos prelados más; y una vez que hubieron visitado la iglesia de San Marcos y visto aquella maravilla traída de su patria, uno de ellos escribió á Constantinopla las siguientes palabras: « Hemos visto las divinas imágenes del llamado sacro *Templon,* lucientes con la nitidez del oro, las cuales por el acopio de preciosísimas joyas y por la belleza y tamaño de las perlas y por la variedad y finura del arte causan maravilla á los espectadores. Y en la época de la conquista, cuando la ciudad cayó en poder de los latinos, fueron sacadas de allí por ley del botín, y reduciéndolas á la forma de un gran cuadro las colocaron sobre el altar que está en el presbiterio, bien defendidas por delante y por detrás con fuertísimas cerraduras, y cus-

todiadas con llaves y sellos. Y abriéndose dichas cerraduras dos veces al año, en las fiestas de Navidad y Pascua, se admira universalmente el cuadro compuesto de tantas partes, orgullo y gozo de sus poseedores, pero argumento de mucha tristeza para aquellos á quienes se les arrebató y en particular para nosotros. Y por mucho que se dijese que aquellas imágenes procedían de la Santa Iglesia Mayor (Santa Sofía), no hemos dejado de reconocer con exactitud, así por los títulos como por los trozos pintados y sellos de los Commenos, que pertenecieron al monasterio del Omnipotente. »

Convenientemente estudiadas las miniaturas bizantinas de la *Pala d'oro* daremos siquiera una mirada rápida á lo que resta en el fondo del Coro. Un retablo curioso del mil cuatrocientos precisamente á la espalda de aquella; columnas espléndidas con capiteles árabe-bizantinos del mayor primor en sus dibujos; una puerta de bronce que da á la Sacristía, con composiciones en relieve por el estilo de las renombradas puertas florentinas de Ghiberti ó de Della Robbia: esto y mucho más tendríamos que admirar en cada una de las tres artes, las cuales, aquí como en el resto de San Marcos, tan admirable y harmoniosamente contribuyen á hermosearlo. Pero la tarea va ya demasiado larga y no tendremos siquiera tiempo para prestar atención á los interesantes mosaicos bizantinos de la bóveda que cierra el Coro, con el Salvador en el círculo central, y la Virgen rodeada

de profetas en un segundo círculo mucho más vasto, ni tampoco el gran mosaico absidal de escuela veneciana del Renacimiento que representa la colosal figura de Jesucristo sobre un magnífico fondo dorado. La mera mención de todas estas obras bastará por lo menos para dar una idea de la riqueza de San Marcos; y, entre tanto, prosiguiendo nuestro camino en medio de las maravillas artísticas, y dando al salir una última mirada á la puerta de Sansovino, entre cuyas escenas religiosas sobresalen los retratos en busto del Tiziano, del Aretino, de Palladio y del mismo escultor que la ejecutó, abandonaremos el Coro para proseguir nuestra visita.

* * *

Por el lado izquierdo donde nos alejamos del presbiterio hay varios caminos que seguir: el de la sacristía que va más al fondo, bordeando un pequeño patio, el cual conduce á la capilla de San Teodoro y sacristía de los canónigos; el de la cripta basilical, cuya escalera está á corta distancia; y el de la capilla de San Pedro, por donde volveremos al centro de la iglesia. Es esta parte tan extraña y misteriosa por la escasez de luz que, no estando habituados al monumento, no se acierta á comprender ni su disposición arquitectónica, ni siquiera los ricos detalles decorativos.

En todas las catedrales y basílicas italianas de cierta importancia está la sacristía en relación de ta-

maño y riqueza con el resto del edificio, una de cuyas partes constituye. Esta regla no podría fallar en monumento tan completo y esmerado como San Marcos. Su sacristía continúa, pues, el gran museo de mosaicos, dándonos ejemplo en su hermosa bóveda de lo que produjeron en el siglo XVI, en plena edad de oro para la pintura veneciana, los maestros Rizzo, Zio y Zuccato. Y en cuanto á los armarios de madera, anteriores á la decoración de la bóveda, fueron trabajados por diferentes especialistas en marquetería y escultura, de aquellos que, dedicando su vida entera á obra tan larga como dificil, lograban adquirir verdadera perfección en tal ramo del arte aplicado á la industria. Obras de semejante índole, así como las sillerías del Coro, eran muy propias de los mismos religiosos que servían las catedrales ó que habitaban en el monasterio contiguo; y aquí, en efecto, distinguiéronse entre los artistas de la sacristía Fra Vincenzo da Verona y Fra Sebastiano Schiavone.

Poco podría hablar sobre la cripta de San Marcos. Cada vez que he estado en Venecia la encontré cerrada sin que se permitiese entrar á los extranjeros. Conózcola solamente por descripciones en ciertos libros de especialidad, y por las ilustraciones fotográficas que en el día de hoy todo lo descubren. Ocupa el subterráneo la superficie del Coro y de las varias capillas en torno; las columnas que sostienen su bóveda son de marmol griego con capiteles de esta misma procedencia; y el santuario donde están

encerradas las cenizas de San Marcos desde el año 904 en que las depositó allí el dux Vitale Faliero, queda precisamente debajo del Altar Mayor de la basílica.

Pasemos ahora de largo por la capilla de San Pedro, tan obscura, según ya dije, que apenas se alcanzarán á vislumbrar los mosaicos de sus paredes, y bajando unas cuantas gradas que la comunican con las grandes naves, entraremos á éstas, entre el altar de San Pablo y el púlpito del Evangelio. Tomando hacia la derecha está la capilla de la Madona, acaso la más concurrida, y cuyo altar con una imagen de la Virgen inspira gran veneración al pueblo veneciano. En virtud de tradiciones muy antiguas, creencia general es que dicha imagen fuese pintada por el Evangelista San Lucas, y de que en tal concepto la tienen prueba justamente esa gran veneración á que me refería. Pero yo no tengo fe en semejante procedencia, así como no creo tampoco que sea lícito atribuir á San Lucas la imagen de la capilla Borghese en la basílica liberiana de Roma. Esta como aquella, y varias otras imágenes pintadas de la Virgen que piadosas tradiciones suponen trabajadas por el pincel del mismo San Lucas, son indudablemente producciones bizantinas del VI ó VII siglo, y por lo general llegaron á Italia con motivo de la terrible persecución iniciada por los iconoclastas griegos contra los simulacros de santos. Sin embargo, créese que la de esta capilla haya sido traída de Constantinopla por

Enrique Dandolo, infatigable conquistador de botín sagrado, sosteniendo además los venecianos que sea aquella precisamente que los emperadores bizantinos llevaban consigo en sus expediciones militares. De todas suertes el pueblo la reputa milagrosa, inspirando por estos títulos una devoción secular y extraordinaria.

Mosaicos en las secciones de arriba, y más abajo mármoles con relieves del siglo XIII adheridos á la pared, todo en torno va repleto de ornamentaciones; y así seguiremos hasta la capilla de San Isidoro, la cual por sí sola constituiría una joya en cualquiera iglesia. El dux Domenico Michiel trájose el cuerpo de aquel santo de la isla de Chios en el año 1125, según la inscripción que leemos en la misma capilla; pero su construcción data solamente de dos siglos más tarde, cuando el dux Juan Gradenigo quiso dar á los restos de San Isidoro colocación más digna y que estuviese en harmonía con el esplendor nacional. Al siglo XIV pertenecen, en consecuencia, el sarcófago y la estatua yacente conmemorativa que vemos detrás del altar, rodeada de obras artísticas interesantes y coronada por un espléndido mosaico que se extiende sobre todo el arco del fondo. Representa al Salvador sobre su trono en actitud de bendecir á uzanza griega, acompañándole San Marcos y San Isidoro en ambos costados. Los mosaicos en el resto de la capilla se dedican á conmemorar preferentemente algunos episodios relativos al santo en cuyo

honor la edificaron; y si quisiéramos hacer un estudio de costumbres y trajes del siglo XIV, hallaríamos en ellos una magnífica documentación que nos ayuda á conocer la historia doméstica veneciana, siempre mezclada sin escrúpulos en las representaciones religiosas de mosaicos y pinturas, cual era de rigor por aquellos tiempos en cada capital artística.

La capilla de la *Madonna dei Mascoli* que continúa un poco más allá, pasado un arco y al extremo de otro recinto abovedado y todo cubierto de mosaicos, reviste un interés absolutamente secundario. Sobre el altar va un retablo gótico del siglo XV que representa á la Virgen entre San Juan y San Marcos; y en la bóveda, una serie de mosaicos ejecutados en 1450 por Giambono en cierto estilo que, recordando las pinturas florentinas contemporáneas, se singulariza y resulta único en toda la obra musiva de esta basílica. Perteneció la capilla *dei Mascoli* (de los masculinos) á una antigua cofradía á la cual eran admitidos únicamente los del sexo masculino: tal es la razón del nombre que conserva hasta ahora.

* * *

Sin distraernos más en los detalles de la nave y del brazo izquierdo (hablo mirando desde la entrada hacia la cabeza de la cruz), pasaremos al brazo derecho para continuar nuestra visita tan rápidamente como hasta aquí, toda vez que sería imposible dejarla incompleta tratándose de monumento tan insigne.

En posición correspondiente á la capilla de San Pedro prosigue al otro lado la de San Clemente; á la capilla de la Madona, la del Santísimo Sacramento; y al altar de San Pablo, el del Apostol Santiago. Los mosaicos sobre los muros, bóvedas y conchas absidales varían de época como en el resto de la iglesia, en un intervalo que media entre lo bizantino del siglo XI y lo *baroco* del siglo XVII, de donde resulta como consecuencia variedad no menor de asuntos decorativos é infinidad de santos y personajes. En cuanto á los altares, ofrece el de San Clemente un interesante retablo con relieves del mil quinientos, en el cual confundido entre diversos santos, figura el dux Gritti de rodillas. El del Santísimo, obra de principios del siglo XVII, ya con tendencias al *baroco*, es acaso lo menos hermoso de todo. Mas á pesar de su falta de interés no escasean ricos accesorios, como los candelabros de bronce modelados artísticamente, y con anterioridad al altar, por un artista de Brescia, y la puerta del tabernáculo de un primor parecido.

La pequeña puerta coronada por un arco de estilo árabe que veremos en el extremo del brazo derecho conduce al Tesoro; pero antes de entrar á él observemos la profusa ornamentación de aquel arco, donde van no solamente adornos arquitectónicos de índole morisca, sino también románicos y bizantinos, llevando al fondo dos ángeles de mosaico, y todavía delante de ellos una estatua pequeña del Redentor. Si nos

propusiéramos considerar aisladamente cualquiera de los detalles en la basílica, creo que dicho arco sobre la puerta del Tesoro resultaría uno de los más interesantes; pues que aunque á primera vista parezca bien heterogénea la combinación de cuantos objetos y estilos acabo de enunciar, en verdad que el resultado final no la da así. Produce antes bien muy hermoso y feliz resultado, lo cual prueba que en ciertos casos, y sobretodo cuando de San Marcos se trata, son libres los artistas de permitirse licencias sin que desmerezca su obra.

Por juzgar curiosa la descripción del Tesoro que hace un autor veneciano del siglo XVIII, voy á reproducir en seguida algunos de sus párrafos dejando que sea él y no yo quien lo describa. Algo se habrá modificado la colocación de los objetos y de las reliquias especialmente; pero ello no obsta para que en el fondo sean absolutamente ciertas las noticias del escritor antiguo y no espongan á errores á quienes tengan necesidad de apelar á los libros.

« La fama del Tesoro de San Marcos exige que tratemos sobre él... Podemos considerarlo como Santuario y como Tesoro. En cuanto á Santuario hánle enriquecido muchas preciosas insignes Reliquias. De éstas son las principales: una ampolla con sangre milagrosa que brotó de una Imagen de Jesucristo, crucificada por los hebreos de Berito en los años 675 del Señor, bajo el imperio de Constantino apellidado Copronimo; del cual suceso prodigioso hacen men-

Grupo en bronce de la Madonna della Scarpa. (Capilla Zeno)

ción muchos célebres escritores... Se ve además una Cruz de oro, adornada con varias joyas y dentro de ella parte del madero de la santa Cruz. Admírase todavía una singular Cruz del santo Leño, larga de

casi medio brazo. Uno de los cuatro Clavos con los cuales Jesucristo fué clavado en la Cruz. Una espina de la Corona del Redentor. Un trozo de la Columna á que fué atado nuestro mismo Redentor cuando le flagelaron. Parte del Manto de María Virgen. Parte del cráneo del precursor San Juan Bautista. El Evangelio de San Marcos, escrito por su mano. Un fragmento del brazo derecho de San Lucas. Una costilla de San Esteban. Un dedo de Santa María Magdalena. Un brazo de San Jorge Martir. Un brazo de San Magno. Una pierna de San Teodoro... con muchas otras, todas ellas Reliquias insignes. Finalmente el año 1732 colocaron allí los huesos de la pierna derecha de San Pietro Orseolo, finado dux veneciano, en una cajuela de plata de trabajo exquisito.

« Si, en seguida, se considera como Tesoro, es aquello rico en cosas rarísimas é inestimables. Entre ellas principalmente se cuentan doce Coronas Reales, y otros tantos Pectorales, todos de oro purísimo y adornados con joyas y perlas de tamaño extraordinario. Vénse todavía diez rubís que pesan más de ocho onzas cada uno, regalados á la Señoría Serenísima véneta por Juan Cantacuzeno emperador de los griegos en 1348. Un zafiro que pesa diez onzas. Un gran rubí, regalo de cierto Cardenal. Un reloj de preciosísima joya, dado á la República por Usumcassano, rey de Persia. Diamantes enormes, topacios, jacintos que pertenecieron á los emperadores de Oriente, candeleros, tazas, y vasos de oro macizo... Hay un preciosísimo diamante, engas-

tado sobre pie de plata dentro de un lirio de oro, que fué regalado al dux Luis Mocenigo por el rey Cristianísimo Enrique III. Vése así mismo un vaso de turquesa de un solo trozo, con algunas letras egipcias grabadas al reverso. El sombrero y espada que mandó el Papa al Serenísimo dux Francisco Morosini, conquistador del reino de Morea. Pero sobre todo lo demás admírase allí el Gorro Ducal, con el cual se suele coronar al príncipe recién creado. Va circundado por un friso con perlas de muchas formas y joyas rarísimas en cuanto á calidad y alto precio. Lleva en la cima un diamante y más arriba un rubí, ambos de valor que sería dificil calcular. Finalmente se ven otras innumerables joyas y piedras preciosas, de las cuales nunca terminaría de hablar si hubiera de detallarlas minuciosamente. Una parte de este Tesoro queda expuesto al público en las principales solemnidades sobre el Altar Mayor de la basílica. »

El escritor veneciano se hizo prolijo en la enumeración de reliquias y joyas del tesoro basilical de San Marcos, pero exageradamente parco cuando se trata de comentar los objetos artísticos que contiene en tanta abundancia hasta dejarlo convertido en sala de riquísimo museo. Yo agregaré, por mi parte, que, sobre todo lo enumerado por aquél, abundan todavía relicarios de oro y plata, en cuyo trabajo sobresalieron los orientales, marfiles con figuras esculpidas primorosamente, pastas de misales de un trabajo de metal y esmaltes aún más hermosos que la misma

Pala d'oro, y otras especialidades de aquel arte opulento de Bizancio que los venecianos no tuvieron escrúpulos para traerse en sus expediciones invocando el derecho de conquistadores.

* * *

Réstanos antes de terminar nuestro examen de San Marcos la vísita de dos capillas las cuales revisten grande importancia, y están comunicadas entre sí al extremo de la nave derecha: la del Bautisterio y la del Cardenal Zeno; y con esto terminaré tan largo y complicado capítulo.

Parece indudable que mientras duró la construcción primitiva, todo el espacio comprendido por ambas capillas citadas formó parte del vestíbulo exterior, el cual, según á su tiempo tuve oportunidad de expresar, mal podía dar vuelta por un costado solamente, quedando interrumpido del otro. Debemos pensarlo así tanto por razones de belleza y simetría como de tradición. Habría sido imperfecto hasta cierto punto un atrio cortado en uno de los lados mientras se ensanchaba al opuesto; y además era práctica de la arquitectura bizantina que hubiese galerías ó corredores en torno de los templos. Tampoco se nos oculta que en la Iglesia cristiana de los primeros siglos fué invariable costumbre separar completamente el bautisterio de la iglesia á que pertenecía; y, sin necesidad de ir muy lejos á buscar

ejemplos, encontraremos uno en la catedral de Torcello. Por consiguiente, aunque la diversidad de asunto entre los mosaicos del atrio y los de la adjunta capilla Zeno permita imaginarse á algunos que ambos cuerpos de edificio nunca estuvieron unidos, yo no lo pienso así, toda vez que las decoraciones son posteriores ó independientes, de suerte que no establecen regla segura. Como los mosaicos de la capilla Zeno representan escenas de la vida de San Marcos, no diviso qué dificultad existiría para que los hubiesen trabajado en el siglo XII, á continuación de aquellos del Antiguo Testamento que vemos en la otra sección del vestíbulo.

Comenzaré por el Bautisterio donde se nos ofrece vastísimo campo de estudio. Consta de dos partes, cada una de las cuales lleva una cúpula baja y diferente de la otra. La primera contiene la fuente bautismal; la segunda el altar. Buscando el significado litúrgico de ambas secciones pensaríamos que con ellas quedaban simbolizadas dos ideas bien diversas; con el bautismo por el agua, el misterio de la culpa redimida y de la carne purificada de sus manchas; con la Redención y Resurrección que representa el altar, el misterio de la renovación del espíritu, ó sea la resurrección del alma á la vida eterna. Todo resulta allí perfectamente sugestivo de estas dos ideas, así la destinación del recinto como las decoraciones musivas que respectivamente adornan sus paredes y bóvedas. Dije que había dos cúpulas, una sobre la

Bautisterio. Al fondo el mosaico de la Crucifixión

sección del altar y la otra sobre aquella donde se levanta la fuente del bautismo. Pues bien, en los mosaicos de ambas bóvedas figura el Cristo como personaje predominante. En los de la primera vémosle de triunfador, entronizado sobre el universo y rodeado de coros de ángeles, arcángeles, virtudes y demás coros celestes. En los de la segunda, nos aparece el Cristo de la Redención, el Diós hecho hombre, con señales del martirio sobre los miembros de su cuerpo, rodeándole en círculo los propios discípulos de Judea, los Apóstoles quiero decir, cada uno de los cuales ejercita el primero y más importante acto del ministerio sacerdotal, bautizando é incorporando con la regeneración del agua á multitud de gentiles de cada comarca que el Maestro le hubiese encomendado.

¿No es verdad que concebían pensamientos grandiosos y profundizaban los arcanos de la creencia aquellos humildes artistas de la Edad Media, á la cual tanto vilipendian ahora quienes poco la conocen y nada la estudian? Yo no me canso de admirar, por el contrario, el concepto siempre elevado, y sutil muchas veces, que presidió en sus obras. A cada paso, en mosaicos y esculturas, en composiciones y en el pensamiento fundamental de las mismas, estoy encontrando que los siglos XIII y XIV fueron para las artes época importantísima, y que sin los precursores que durante su transcurso señalaron en Italia una nueva senda, no habrían venido seguramente las futuras lumbreras de la Edad de oro.

Fué la capilla del Bautisterio construída, ó digamos con mayor propiedad, separada del vestíbulo basilical y decorada con mosaicos, durante el ducado de Andrea Dandolo, y superfluo me parece observar que en cuanto á belleza de materiales y lujo de ornamentación rivaliza, si no supera, á las secciones más ricas del monumento.

Todos sus mosaicos hacen alusión directa ó indirectamente al Bautismo, en la forma que ya lo expresé, y á la Redención por el sacrificio del Calvario. Ejemplo de esto último es aquél del arco sobre el altar, donde con un realismo impresionante está representada la Crucifixión del Señor. He aquí una composición que con las crudezas de su época preludia lo que suave y deliciosamente vendrá poco más tarde á ejecutar el pincel del lego dominicano de Fiesole, con la diferencia que el último rodeó á Jesús en el supremo trance de la agonía, con Santo Domingo, fundador de su Orden monástica y algún otro religioso de la misma, además de los personajes tradicionales, en vez del dux y la dogaresa que en el caso de este mosaico figuran devotamente arrodillados al pie del Calvario. El cuerpo del Redendor aseméjase mucho á los que entonces ya pintaban en Florencia, Pisa y Arezzo destinados á colgarse en la nave central de las catedrales, cuya dolorosa expresión de sufrimiento físico y cuyo terrible realismo debían ofrecer materia de piadosa meditación y provocar afectos en cuantos ojos los contemplasen.

La agrupación de figuras en torno de la Cruz es aquí mitad histórica, podríamos decir, y mitad convencional. Al pie del leño, como ya lo dije, aparece un dux arrodillado; en seguida la Virgen y San Marcos, llevando la primera sobre su cabeza unas iniciales que significan madre de Diós, y su nombre completo el segundo. San Marcos tiene en la mano un libro abierto donde se leen las siguientas palabras de su Evangelio: *In illo tempore Maria Mater*.... Y al extremo vemos todavía á otro dux en adoración. A la derecha del espectador están San Juan Evangelista, en actitud de apoyar tristemente la cabeza sobre su mano derecha, después de haber escuchado de labios divinos la tierna recomendación de María; San Juan Bautista, rudo, selvático, llevando un rollo con esta inscripción: *Ecce Agnus Dei Ecce*... y una figura más pequeña de la dogaresa arrodillada y en actitud análoga á la del otro extremo.

El altar queda debajo de este interesante mosaico y su mesa colocada sobre un enorme trozo de granito sin tallar que una tradición piadosa dice haber sido santificado por las pisadas de Jesús. Trájole de Tiro el dux Michiel á principios del siglo XII, después de aquel largo sitio que en compañía de Balduino impuso á dicha ciudad haciéndola víctima de sus venganzas.

Me había propuesto no entrar en detalles acerca de los mosaicos de San Marcos por ser tarea de nunca acabar; pero, puesto que anduve tan parco de noti-

cias en los de la iglesia, atrio y fachada, permítaseme comentar algunos instantes siquiera los del Bautisterio, que forman un conjunto tan completo como hermoso y homogéneo.

Entrando á la capilla tenemos al frente la historia de San Juan Bautista, relacionada naturalmente con el destino de aquella, y que da vuelta por sus paredes. Divídese en diez cuadros de la manera siguiente:

1. *Anuncio de su nacimiento.* — Zacarías al pie del altar escucha atónito el mensaje del angel. *Ingresso Zacharia Tēptū Dn̄i Ap arūit ei aglS̄ Dn̄i stās a dextris altaris,* dice la inscripción abreviada de arriba. Sale, en seguida, y de emoción nada pudo decir al pueblo que le aguardaba. *Hic sanctus Zacharias exit tutus ad populum.* Y, por último, vuelve á su casa donde abraza á su esposa Elisabeth.

2. *Nacimiento y su nombre.* — Está Zacarías sentado á la izquierda del cuadro con un libro donde va escrito: *Johannes est nomen ejus.* A su lado la anciana Elisabeth y luego otra joven arrodillada que presenta la creatura á su padre. Arriba leemos este rótulo: *Nativitas Sancti Johannis Baptistae,* y más abajo la firma del artista Turessius, y la fecha de 1428.

Volviendo ahora hacia la pared opuesta al altar, sobre la puerta que conduce á la capilla Zeno, la historia continúa en esta forma:

3. *Le conducen al desierto.* — *Quomodo angelus seduxit sanctum Johannem in desertum.* Aparece aquí

un tanto modificado el pasaje de la Escritura, pues que el niño se me figura más bien arrastrado al desierto contra su voluntad que por inspiración divina, al paso que en el Evangelio de San Lucas leemos, « el niño creció y se desarrolló fuerte en espíritu y estuvo en los desiertos hasta el día en que hubo de mostrarse á Israel. »

4. *Recibe el manto de un angel.* — *Hic angelus representat vestem beato Johanni.*

5. *Predica al pueblo.* — Con figura demacrada y casi salvaje el Bautista anuncia la buena nueva delante de algunos grupos que lo escuchan.

6. *Contesta á los fariseos.* — Los rabis judíos enviados de Gerusalém para indagar acerca del Bautista, llegados á orillas del Jordán, preguntan: *Quomodo ergo baptizas si neque Christus, neque Elia, neque Propheta?* variando un poco el texto de la Escritura; y San Juan, dando así mismo una respuesta que difiere de los textos sagrados, responde como sigue: *Ego baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti* (1).

7 *Bautiza á Jesucristo.* — La grande escena está dramáticamente interpretada en el mosaico: Jesús en medio del río, con un rayo de luz y una paloma blanca que descienden sobre su cabeza; San Juan en el acto de echarle el agua del bautismo; ángeles

---

(1) Todas estas leyendas van abreviadas sobre los mosaicos, mas para mayor claridad é inteligencia prefiero dar íntegras todas las palabras supliendo lo que les falta.

contemplativos del acto y un adolescente con un vaso de oro en la mano. Recordamos con gusto el texto del Evangelio de San Mateo: « Y cuando fué bautizado Jesús salió en derechura del agua; y he aquí que se le abrieron los cielos y vió al Espíritu de Diós que descendía como una paloma iluminándole: y oyó una voz del cielo que dijo: éste es mi hijo muy amado en quien tengo puestas mis afecciones. »

8. *Herodes ordena su muerte.* — Vemos ahí la fiesta de Herodiades y una asociación de diversas escenas referentes al rey horrorizado, el triunfo de Herodiades, la danza de su hija que lleva sobre la cabeza la de San Juan recién degollado, y otras que responden más bien á fantasías del artista que á la verdad del Evangelio.

9. *Su degüello.* — Aparece el cuerpo degollado del Bautista. Un soldado romano envaina su espada con la cual acaba de cumplir la sentencia, y mira con cierto horror á la joven hija de Herodiades que lleva la cabeza para ofrecerla á su madre sentada sobre el trono.

La representación de Herodiades es verdaderamente grandiosa. Parece que aquella soberbia reina encarnase el espíritu del mal en la mujer, elemento harto más dañino en ella, ó por lo menos más odioso, que en el otro sexo. A manera de una Nemesis antigua, ó de una Furia griega, deja imperturbable que siga el destino destruyendo á los mortales sin que le inmuten crímenes ni injusticias.

10. *Su entierro.* — Los discípulos llevan la cabeza del Bautista para darle sepultura, después de haber recogido su cuerpo. *Hic sepelitur corpus Sancti Johannis Baptistae.*

No se crea que con esta serie terminan los mosaicos del Bautisterio. Cada espacio de pared y de arco va cubierto con ellos, y además de todo lo que ya hemos visto quedan diversas series más que me contentaré con enumerar sin comentarlas. Cuatro escenas se refieren á la infancia del niño Jesús, desde Herodes interpelado por los sabios dónde había nacido el rey de los judíos, hasta el degüello de los Inocentes. Y debajo de esta última figura San Nicolás, quien, según la leyenda, contribuyó con San Marcos y San Jorge á salvar á Venecia en aquella tormenta en que el Evangelista diera al pescador el milagroso anillo. En las dos bóvedas sobre la pila bautismal y el altar van las composiciones espléndidas á que ya hice alusión, y en la tercera, más cerca de la capilla Zeno, Cristo circundado por los Patriarcas y Profetas de la Antigua Ley. Sobre los arcos y pilares de las bóvedas vemos primeramente desde el fondo del Bautisterio á los cuatro Evangelistas, cada uno de ellos con el nombre respectivo sobre el mosaico; cuatro santos, en seguida, San Antonio, San Pietro Orseolo, San Isidoro y San Teodoro; los cuatro Padres de la Iglesia griega, San Juan Crisóstomo, San Gregorio Nacianceno, San Basilio y San Atanasio; y, por último, los cuatro doctores

latinos, San Gerónimo, San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio el Grande.

Espléndido es, por consiguiente, el poema religioso que se exhibe á nuestra vista con el brillo del oro y el resplandor de los mosaicos en esta capilla del Bautisterio. Como en una magnífica síntesis veremos encerrados allí los mayores misterios del Cristianismo. La figura siempre predominante es aquella de Jesucristo, ora como adolescente, ora como Maestro, ora como Redentor, ora como Rey glorioso, haciéndole compañía los anunciadores de la nueva Era, la Virgen, los Apóstoles, los santos ó los coros angélicos, y proclamando cada cual á su turno la promesa, el ministerio y el triunfo. Allí están además los Evangelistas encargados de consignar por escrito cuanto vieron ú oyeron; los Doctores destinados á explicar y comentar más tarde esos mismos escritos, y los santos, en fin, quienes luchando por el triunfo de la verdad son ejemplo vivo de la Iglesia militante. Resulta espléndido, lo repito, este admirable grupo de mosaicos, porque no solamente nos deslumbrará el esplendor de las decoraciones con su material riquísimo, ni sorprenderá tan sólo el talento artístico de quienes supieron llevarlas á cabo, sino que de una manera muy principal nos sorprenderá y causará maravilla el profundísimo pensamiento que desenvuelven, tan vasto y profundo cuanto son los misterios del cristianismo. Esta obra de principios del siglo XV quedará, pues, como uno de los ejemplos

más grandiosos del genio cristiano, siendo gloria de Italia y en especial de Venecia que la produjo.

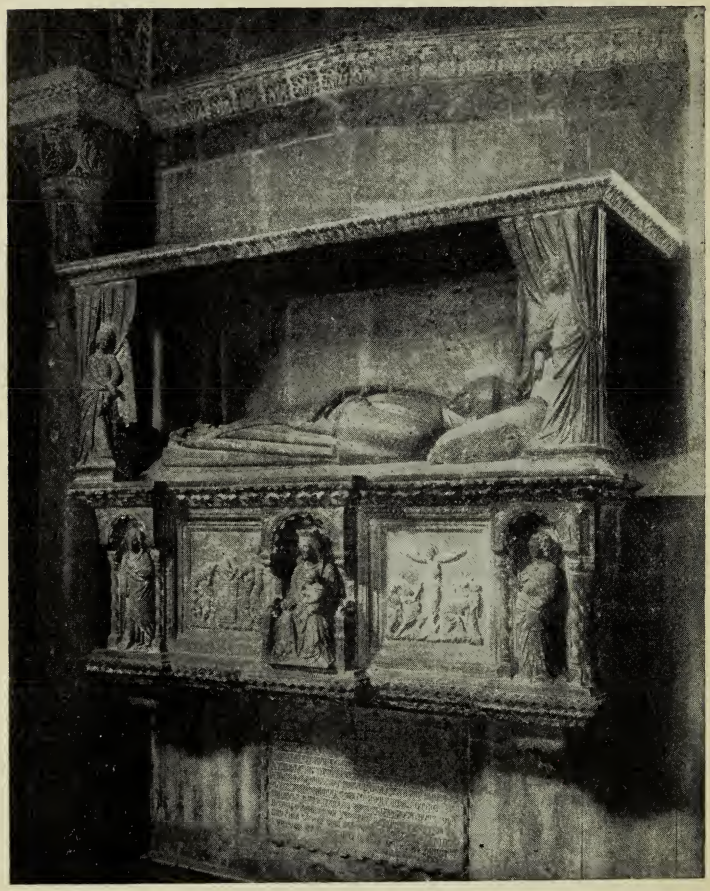
* * *

De la mayor hermosura artística es el monumento de Andrea Dandolo que está colocado á poca altura sobre la pared del Bautisterio, ofreciéndonos muestra interesante de la escultura en el siglo XIV. Sobre un lecho fúnebre yace aquel dux revestido del traje y gorro ducal, mientras dos ángeles de pie y llevando incensarios hacen ademán de abrir las cortinas de su lecho. En la parte inferior del monumento va al centro una estatua de la Virgen con el Niño en sus brazos, á ambos costados dos escenas en relieve, y todavía dos estatuas más, dentro de nichos arquitectónicos, todas ellas de una ejecución fina y esmerada.

Fué Andrea Dandolo, al decir de un antiguo cronista, *soggetto dottissimo, di gran fama et di grandissimo senno: et primo de' nobili venetiani che ricevesse l'insegne del Dottorato.* A él debió la República, junto con gran desarrollo de su potencia política y comercial, la codificación de muchas de sus leyes civiles que andaban esparcidas y escasamente conocidas entre los ciudadanos, y todo esto es motivo suficiente para que dejase á la posterioridad fama de uno de los gobernantes más ilustres en toda la larga jerarquía.

Y, por último, antes de abandonar el Bautisterio, demos una mirada á la Fuente bautismal, grande y

primorosa cual era de esperarse en basílica de tanta importancia. Las pilas de todas las iglesias venecianas llevan habitualmente en la parte superior una estatua en marmol ó bronce de San Juan Bautista,

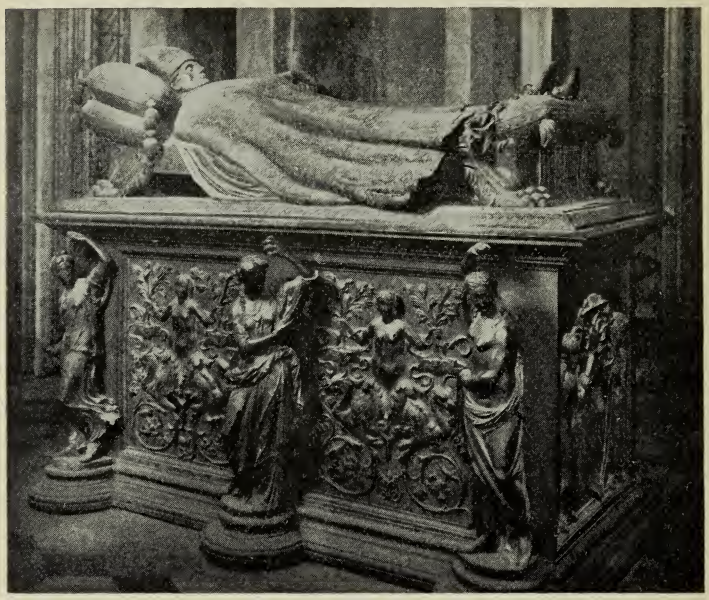


Mausoleo de Andrea Dandolo en el Bautisterio

y ésta por cierto que no quebranta dicha regla. Su estatua es de bronce y debajo de ella vénse al rededor relieves representativos de episodios de la vida del Bautista. Confiada la ejecución de esta obra á Sansovino, á juzgar por cierto documento que se conserva en los archivos, aquél traspasó el contrato á Domenico de Florencia y á Tiziano de Padua, demasiado urgido como estaría por otras comisiones artísticas que á la sazón requerían el empleo de todo su tiempo. La estatua superior tampoco es suya, sino de Francesco Segala.

Del Bautisterio se pasa á la Capilla del cardenal Zeno, prelado veneciano, que al morir en 1501 dejó gran parte de su considerable fortuna á la República. En gratitud por semejante liberalidad le dedicaron esta capilla, que antes formó parte del atrio, según varias veces llevo dicho, levantándole un magnífico monumento sepulcral al centro de la misma, la cual desde entonces tomó su nombre, en vez del antiguo de *Madonna della Scarpa*. Los escultores Antonio Lombardo y Savin, que bien á menudo oímos repetir cuando nos preocupamos de la estatuaria religiosa de Venecia, se hicieron cargo de modelar las estatuas del mausoleo Zeno; y puesto que ellas pertenecen á los comienzos del siglo XVI, no necesito decir que su estilo es de pleno Renacimiento, bonito, lucido, modernizado ya, sin ningún ribete de misticismo, sino más bien con todas las tendencias hacia un clasicismo elegante y refinado que forman talvez nota única y

singular en todo el conjunto de San Marcos. Ello no daña afortunadamente al ambiente bizantino y medioeval que reina en todo lo demás, por la circuns-



Mausoleo del Cardenal Zeno

tancia de hallarse el mausoleo en un recinto independiente de la basílica, y formar con el altar de la capilla que es obra de la misma época, y también de bronce, un grupo aislado de aquella, toda vez que para llegar hasta allí menester es atravesar el Bautisterio. Por otra parte las esculturas son bien hermosas, y la fundición de bronce tan perfecta que no

deja de sorprendernos cómo habían alcanzado en Venecia por aquellos años semejante perfección.

Encima queda la estatua yacente del cardenal Zeno acostada sobre cogines, sin nada que la cubra, como en los monumentos de siglos anteriores. En ambos lados del alto pedestal, seis estatuas de mujeres representando, con más fantasía que verdad, unas cuantas Virtudes, de las que adornaban seguramente al difunto; y en los espacios libres entre ellas, decoraciones en relieve, graciosas y paganas.

El altar de esta capilla guarda relación en estilo artístico con el mausoleo del centro. Baldaquino de bronce, estatuas, relieves delante del altar, en uno de los cuales vemos á la Virgen con una sandalia de oro, de donde vino el nombre de *Madonna della Scarpa* á la capilla, leones que destrozan con sus garras un niño y un ternero, todo es allí rico y pesadamente ornamentado. Pero, en cambio, algunos relieves del siglo XII y todo el grupo de mosaicos de la misma época, representando escenas de la vida de San Marcos ú otras figuras religiosas, nos llevan nuevamente al tiempo y estilo peculiar de la basílica, de la cual aquellos bronces tanto más modernos por un momento nos tenían alejados.

PALACIO DUCAL

DESPUÉS de la Basílica, toca su turno al Palacio ducal; después de estudiar el gran monumento religioso corresponde ocuparse en el insigne monumento político y civil, donde queda encerrada íntegramente toda la historia de la República, desde la cuna de sus instituciones hasta el último día de su existencia como Estado libre. El Palacio ducal nos ofrecería tema, por consiguiente, para las más variadas disertaciones; y si por una parte, en cuanto á museo actual de arquitectura y pinturas del siglo XVI resulta interesantísimo, mereciendo figurar en primera línea entre las maravillas del arte italiano, en cuanto á edificio histórico, rico en tradiciones, fecundo en grandes acontecimientos, larguísimo en duración, muy pocos podrían disputarle la preeminencia. Quien sabe si, con excepción del Vaticano, por todos conceptos más insigne aún, ningún otro

palacio público de Europa que no sea el de los Papas rivaliza con el de los dux en riqueza artística y de historia. Semejante encomio bastará para sugerirnos concepto adecuado de lo que es, de cuánto vale y cuánto significa en aquel lenguaje sin palabras, el cual escrito sobre la piedra de las paredes y sobre los mármoles de columnas y estatuas, va refiriendo á quien lo comprende bien la historia de un largo y glorioso pasado.

En efecto, una vez que acertemos á comprenderlo, el Palacio ducal tiene por la fuerza que producir impresión profunda. Un vivo sentimiento de respeto se apodera de nosotros al recorrer sus salas y galerías. Un vago sentimiento de curiosidad y fantasía sobrecogida invádenos instintivamente, sin que haya para ello otra explicación que los dramas de que lo creemos teatro, así como tantas poesías, novelas y leyendas cuyos autores también lo eligieron desarrollándolas en ese ambiente misterioso y lleno de atractivos que lo rodea. Pero ¿con qué fin hablar de novelas y poesías cuando la misma historia real de Venecia fué drama muy á menudo y casi siempre romance? Siendo así, ¿cómo no habría de causarnos singular emoción la visita del recinto donde se representaron?

El Palacio ducal produce, lo repito, verdadera fascinación. Monumento real y símbolo de una entidad grandiosa; por uno de estos conceptos atrae los ojos, que miran aquello que subsiste, mientras por el otro

atrae á la mente dejándola concebir y explicarse lo que va escondido. Su colocación á orillas del mar, enfrente precisamente del fondeadero de los barcos en el puerto, hermosa, conspícua, admirable, libre de todo obstáculo, sea por el lado de la Laguna ó de la Plaza, su colocación, digo, préstase espléndidamente para que lo admiremos, para que lo busquemos siempre como objetivo principal en el panorama veneciano, y para que no se conciba á la ciudad de los dux sin esta magnífica estructura, síntesis de su grandeza en cuanto á Estado y de su adelanto artístico en cuanto á arquitectura y decoraciones. San Marcos, á pesar del maravilloso despliegue de riquezas de que ya dí cuenta, con ser todavía mayor portento de arte que el vecino palacio, no tiene colocación parecida á la suya. Para verlo y admirarlo necesitamos llegar hasta la Plaza, á pocos metros de vecindad, mientras el Palacio ducal, que domina la Laguna con su vasta mole mirando al mar, ofrece un espléndido espectáculo de cerca y de lejos que siempre aprovecharon los artistas para copiar en sus cuadros.

Al hablar de la Piazzetta dije que era ella la gran portada de Venecia; pues efectivamente tenían que entrar por allí todos los viajeros procedentes del exterior. Ahora bien, desde mucho antes que desembarcasen, la grandiosa fábrica del Palacio debía por la fuerza ser objeto de sus miradas. Igual cosa sucede ahora cuando surcamos los canales atravesando

la ciudad por sus grandes arterias, ó cuando llegamos al puerto desde el Adriático. Aquella se nos presenta soberbia y conspícua, como nota sobresaliente de un panorama único que, desde los pintores del siglo XVIII hasta los fotógrafos de nuestra edad mercantil, ha sido constantemente reproducido á causa de su incomparable atractivo.

* * *

Cuando se constituyen nacionalidades ó se organizan agrupaciones de hombres bajo un común gobierno destinado á regirlas, una de sus primeras preocupaciones consiste en dar asiento á ese gobierno en manera digna y fehacientemente sugestiva de autoridad á los ojos de los gobernados. Para ellos el local donde funciona aquél y donde residen sus jefes, bien sea palacio, castillo ó fortaleza, encarna hasta cierto punto el concepto mismo de autoridad y prestigio, como quiera que en nuestra mente se hace dificultoso apartar lo concreto de lo abstracto. De aquí resulta que mientras más grandiosa y brillante sea la morada del supremo magistrado, mayor respeto incitará su personalidad ante propios y extraños, y tanto más se halagará la patriótica satisfacción de los súbditos. Regla como la que establezco debió de ser todavía más exacta y absoluta en los tiempos antiguos que en los actuales, por la sencilla razón de que las gentes eran menos cultas y avisadas que lo son ahora, y que

en las relaciones entre gobernantes y gobernados, aunque se tratase de organizaciones democráticas por el estilo de la véneta, predominaba como base de gobierno el concepto de la fuerza material sobre toda consideración de razón ó conveniencia.

Era, por consiguiente, perfectamente lógico que el gobierno de la República veneciana y los magistrados que lo encabezaban quisieran darse desde los primeros momentos una morada grande é imponente desde donde desempeñar con brillo las altas funciones de su cargo. El lujo y amor á la grandiosidad y la afición á una pompa aparatosa, que ya se ponían de manifiesto en las construcciones destinadas al culto divino, tenían necesariamente que alcanzar en forma parecida á los edificios civiles, y muy en particular á aquél que mejor que otro cualquiera retrataba la potencia y dignidad del Estado. No debemos olvidar que las dos nociones de patria y religión fueron para los venecianos inseparables, y que si mucho se preocuparon de salvaguardar la segunda, tampoco descuidaron nunca la primera, sino antes bien mantuvieron sus fueros en todo instante con celo extraordinario.

Así se explica que el Palacio gubernativo, compañero de la Basílica en cuanto á importancia histórica, se convirtiese desde los orígenes del ducado de Rialto en monumento de primera magnitud, y que repitiendo lo que habían hecho con el santuario del patrono, las generaciones sucesivas vinieran trasformándolo, ensanchándolo y embelleciéndolo hasta de-

jarlo tan magnífico durante el período esplendoroso del siglo XVI.

El primer dux de Rialto, Agnello Partecipazio, echó los cimientos del Palacio el año 811, es decir, inmediatamente después de haber establecido su gobierno en estas comarcas lagunares. Puesto que no llegaban todavía á Venecia las reliquias del Evangelista, tampoco había indicios aún de la futura basílica de San Marcos. Allí, muy cerca del mar, levantábase ya la iglesia del santo griego Teodoro, por lo cual ningún sitio pareció al dux más adecuado para la residencia del gobierno insular que las inmediatas vecindades de ese santuario. Con ello quedaba fijado para siempre el punto céntrico de Venecia.

Nada subsiste ahora de los primeros tiempos del Palacio ducal, y, según con facilidad se comprende, hasta las crónicas escasean para que podamos formar concepto de cómo era al principio y cómo siguió siendo durante varias centurias. Pero de que se parecía mucho más castillo del feudalismo que palacio según el sentido moderno, nadie habrá que ponga en duda. Debió tener, por consiguiente, muros espesos y varias torres destinadas á la defensa; muchas verjas de hierro y ningún adorno artístico; muchos elementos de resistencia y ninguno de simple ornato ó superflua decoración. Los tiempos turbulentos de la Edad Media lo requerían é imponían así, mientras no viniese la influencia bizantina, comenzada desde el milenio para adelante, á infundir en Venecia afición al

lujo y ornato de las habitaciones con mosaicos, relieves, esmaltes y ricas miniaturas, sembrando una semilla de cultura refinada que nunca más se agotó.

En el transcurso de su larga vida no ha tenido la residencia de los dux mayor enemigo que el fuego, siendo ello talvez afortunado para nosotros pues que, mediante reedificaciones sucesivas, logramos verlo como está hoy, es decir, admirablemente homogéneo de estilo y procedente todo entero de épocas en que se fabricaba edificios bellísimos y en que la decoración llegó á su máximum de perfeccionamento.

Incendiado el primitivo palacio en 976 con motivo de la revuelta popular contra Pietro Candiano, comenzóle de nuevo desde sus cimientos Pietro Orseolo I; pero solamente vino á terminarlo su sucesor del mismo nombre unos cuantos años después de la undécima centuria. Estaría ya muy avanzado cuando este último dux pudo hospedar allí muy opulentamente al emperador Otón II, el año 978.

Cien años más ó menos después de Pietro Orseolo II otro incendio le consumió por segunda vez, mientras gobernaba Ordelafo Falier; mas repusieron los daños con rapidez, de tal manera que cuando el emperador Enrique V visitó á Venecia, en 1116, también pudieron ofrecerle regia hospitalidad en el palacio.

Este debía ofrecer hasta entonces el aspecto de castillo medioeval á que aludía hace pocos instantes, con torres, barbacanas, fosos y puentes levadizos.

Pero en seguida, tranquilizado el pueblo en sus relaciones con la autoridad y eliminado todo peligro de que se repitiesen las violentísimas asonadas que tuvieron por resultado la muerte de un dux y la casi completa destrucción de los dos monumentos trascendentales, ya era posible modificar el sistema de construcciones, acercándose á lo moderno cuanto se alejaban del antiguo feudalismo y buscando en el arte ciertos anhelos desconocidos. Correspondió al dux Sebastiano Ziani semejante modificación de sistema, y debemos reconocérselo en homenaje á su memoria. El fué el primero quien, siguiendo el ejemplo que ofrecía la iglesia de San Marcos con los embellecimientos del dux Zeno, pensó en embellecer y decorar el palacio, suprimiendo las torres de defensa, abriendo puertas y edificando *loggie,* donde antes existía muro liso y monótono, y buscando, en fin, cierto halago estético así en el exterior como en el interior.

De la época en que un tercer emperador germánico vino á hospedarse en la residencia ducal veneciana (me refiero á Federico Barbaroja), sí que quedan crónicas fidedignas, afirmándose en ellas como el palacio era *mult riche et biaux* (1). Lo cual nos revela, según dije antes, que el espíritu feudal desde fines del siglo XII, ó más bien desde principios del XIII, ya había cedido el paso al espíritu rumboso y afi-

(1) Histoire ou Chronique du seigneur Geoffroy de Ville-Hardouin, citada por Molmenti, tomo I, pág. 90.

cionado á decoraciones artísticas en que tan brillantemente sobresalieron las futuras generaciones.

A mediados del siglo XIV se reconstruyó el frente hacia la Laguna, siendo ensanchada y decorada además la Sala del Mayor Consejo, en cuyo trabajo, siguiendo la expresión de las Crónicas, gastó la Señoría 8500 ducados, *non comprendendo le pitture et ori,* las cuales costarían otros dos mil ducados por lo menos, á juicio del historiador. En 1400 ya estaba concluida aquella Sala del Mayor Consejo, *quia est honor nostri dominij,* y, salvo las pinturas que agregaron en la centuria siguiente, ella debió presentar un conjunto arquitectónico semejante al que nos ofrece hoy. Más ó menos por la misma época se preocuparon de agrandar y dar comodidades mayores á los departamentos privados del dux, el cual dejándose arrastrar por el torbellino de lujo y magnificencia, era imposible que permaneciese dentro de la sencillez antigua. A ese efecto fueron cambiados *banchi porticus ubi stat domina ducissa... omnes fragidi et devastati, quod est cum magna deformitate palacij...*

En la reconstrucción de la fachada exterior en 1340 quedó alterada una parte del costado que da á la Piazzetta, quiero decir hasta la séptima columna desde el ángulo enfrente de la Laguna. Pues bien, durante el ducado de Francesco Foscari, echaron abajo cuanto quedase del viejo edificio de Sebastiano Ziani, prolongando la nueva estructura desde aquella columna hasta la puerta principal que se aproxima á la basí-

lica. A este propósito dice Sansovino, artista y cronista á la vez: *Asceso al ducato Francesco Foscari, che fu l'anno 1423, parve a Padri d'ampliare il palazzo et farlo condegno a tanta piazza ed a tanta città* (1).

Mas desde la época de Foscari ya no sufrió el palacio modificación substancial en su exterior, á no ser ornamentaciones esculturales y reparaciones que lo preservasen, por manera que debemos considerar el actual monumento como obra de la segunda mitad del siglo XIV y primera del siguiente, ó lo que equivale de una época cuando aún no surgían en Venecia las influencias de arte toscano, sino que predominaban completamente las formas orientales combinadas con las de la arquitectura gótica septentrional.

Cosa curiosa es que no se haya guardado en crónica alguna memoria de los arquitectos que construyeron el palacio. Una leyenda atribuye parte de la obra á Filippo Calendario, cómplice en la conspiración de Marino Faliero y que fué colgado de los mismos balcones que aquella supone edificados por él. Mas los documentos encontrados al respecto nada nos dicen de tal arquitecto, sino de un *prototaiapiera* (jefe de los talladores de piedra, como se llamaba á los constructores), Pietro Baseggio, y del maestro Enrico, *proto del Comun.* Creen algunos que el ala

---

(1) Noticias tomadas de Molmenti, ibid.

occidental que mira á la Plaza y Piazzetta, así como la famosa Puerta de la Carta, sean obra de Buono y de sus hijos; pero otros, y Molmenti entre ellos, no atribuye á dichos arquitectos venecianos, cuya parentela tampoco está bien establecida, más participación en la estructura que la Puerta Dorada. Es ésta la principal en todo el palacio, y más tarde se llamó *della Carta* (del papel), ó bien porque allí se fijaban los decretos de la Señoría, ó porque en la vecindad funcionaban los escribanos encargados de copiar los actos y deliberaciones gubernativas, ó bien todavía por la única razón de que en sus contornos se habían establecido muchos comerciantes y vendedores de papel.

Cualesquiera que fuesen los arquitectos, y con esto me refiero tan sólo á las dos fachadas exteriores, el hecho es que en el Palacio ducal hallamos un monumento extraordinario y típico del arte ojival veneciano. Dificil sería que precisase en cuál estilo exclusivo debe clasificarse; he dicho ojival porque predomina el gótico, pero al propio tiempo ofrece mucho de románico y hasta de morisco, formando un conjunto tan singular y nuevo que nada existe que se le asemeje fuera de Venecia, y aún en Venecia misma descuella como espléndido tipo de su genial arquitectura.

Compónese la galería inferior de las fachadas de treinta y seis columnas muy cortas y macizas que llevan encima arcos ojivales. Dichas columnas por

carecer de base y salir de la superficie misma del pavimento parecen enterradas en él, y así están en realidad desde una época cuando para evitar las frecuentes inundaciones marinas creyeron preciso levantar el nivel del terreno en toda la plaza. Sus capiteles

Fachadas del Palacio ducal

sin tener determinado estilo, son de una variedad exquisita en sus múltiples asuntos, representando con verdadero primor escultural y en medio de los habituales follajes, figuras humanas y animales, escenas complicadas y sugestivas de ciertas industrias, de las artes, el comercio, la navegación, los países exóticos, los signos celestes, los vicios, las virtudes y cuantas

ideas preocupasen á la República en sus momentos de expansión comercial y de grandeza conquistadora.

Paréceme imposible hallar en otro monumento cualquiera tan magnífica colección de capiteles. En todos los edificios, por importantes que sean, les vemos desempeñar una simple función arquitectónica, á guisa de complemento indispensable de la columna, que en la amplitud de su superficie sostiene todo el peso del arco y la estructura superior. Pero en estas columnas del Palacio ducal forman los capiteles elemento muy importante para la decoración estatuaria del edificio, puesto que, separándose de los modelos bizantinos y románicos compuestos de follajes y meandros alambicados, ya por sí bastante hermosos y ricos, pasaron á ofrecer una exhibición de escenas variadísimas las cuales abarcan, según acabo de decirlo, la síntesis de la vida veneciana en sus momentos de mayor auge. ¿A quién se le habría ocurrido, por ejemplo, representar entre los follajes de un capitel, á la Justicia con la espada en su diestra y una balanza en la mano izquierda? Y ¿en qué otra parte hallaríamos capiteles con cabezas que retratan las diversas nacionalidades; con canastos de frutas; instrumentos musicales; figuras de devoción; representaciones de las artes y oficios; en fin, con una infinidad de escenas ya campestres, ya religiosas, ya marinas, ya de guerra ó de animales?

A la fantasía de los venecianos y á su afición á lo pintoresco estaba reservada semejante conceptuosa

representación dentro de simples capiteles. Este hecho no resulta aislado, sin embargo. Parece que en ninguna parte se hubiera pretendido inculcar tanto en el espíritu público la idea grandiosa de la patria y un claro concepto de las funciones gubernativas con los atributos de su autoridad; por este motivo, valiéndose de la gráfica expresión artística, á la vista y

Capitel en la Columnata exterior del Palacio

alcance de todos los ciudadanos, esculpían sobre puertas, muros y capiteles de la morada oficial cuantas imágenes sirvieran para estimular pensamientos patrióticos y una verdadera concepción de los derechos y deberes respectivos. Allí encontramos desde el león

de San Marcos, á cuyos pies está arrodillado el dux en señal de sumisión al protector celeste que encarnaba á la patria misma, hasta la severa Justicia, esculpida en diversos medallones y capiteles, dándosele sitio preferente por ser condición esencial que deberá presidir en los consejos de un gobierno amado y respetado por el pueblo.

* * *

Las tres composiciones en los ángulos del palacio que se apoyan contra otras tantas de las columnas citadas responden en parte á estas ideas absolutamente venecianas; pero en parte también á una costumbre del arte románico de representar sobre las fachadas de iglesias y edificios civiles del gobierno ciertas escenas del Antiguo Testamento ó de la Nueva Era. Lo que aquí nos sorprende no es el asunto mismo, por consiguiente, sino la belleza de su ejecución, muy digna de admirarse en grupos esculturales de época tan remota como son los comienzos del siglo XIV. Dichos grupos, más que alto-relieves resultan estatuas verdaderas y completas destacándose del muro entre los ramajes del capitel, y habiendo aprovechado el artista el espacio libre del ángulo para dar espléndido realce á sus figuras.

El primero y más interesante de los tres grupos esculturales, sobre el ángulo del palacio vecino á San Marcos, representa el Juicio de Salomón, obra en la

cual, junto con el goticismo de la época, ya se preludian los albores del Renacimiento italiano. El segundo, colocado sobre el ángulo de la Piazzetta, figura con sencillez más antigua y una inspiración verdaderamente juvenil y candorosa á Adán y Eva cobijados bajo el arbol del paraíso, cuyas ramas cubren en parte la desnudez de sus cuerpos. Y el tercero, á mi juicio más antiguo todavía, tiene por asunto la embriaguez de Noé, acaso la única decoración en la fachada que no simbolize un concepto práctico fácilmente interpretable en el sentido de los ideales y tendencias venecianas.

Entre las columnas de que ya hablé y la pared interior del palacio extiéndese á lo largo un espacioso portal ó galería abovedada donde se refugia la multitud en los ratos de calor ó de lluvia, y sobre cuyos bancos de piedra encontraremos siempre tipos variadísimos de turistas cosmopolitas, gente marina en descanso, ociosos de toda edad, viejos decrépitos y mendigos en espera de una limosna que solicitan con majadera obstinación. Y este cuadro de la vida moderna, común á cualquiera otra ciudad italiana, tiene allí marco especialísimo donde rebosan el arte, la vetustez del edificio, el cúmulo de tradiciones que cada una de sus piedras traen á la fantasía, y sobre todo eso un panorama incomparable al rededor. Muchísimas veces yo me he detenido bajo las venerables bóvedas del siglo XV á reflexionar sobre la historia de Venecia que me interesa sobremanera, y á contemplar

su panorama que me entusiasma más todavía. Sea que nos detengamos del lado de la Piazzetta, teniendo al frente el precioso edificio de Sansovino y los demás monumentos de la Plaza con el muro lateral de San Marcos; sea que dirigamos la vista del costado del mar con la Laguna surcada de góndolas y embarcaciones, con la isla de San Giorgio Maggiore y su preciosa iglesia y *campanile* en el fondo; sea todavía que miremos hacia la Aduana de Mar y el templo de la Salute que abre triunfalmente la vasta avenida marítima del Canal Grande; por todas partes resulta bellísimo y emocionante el panorama que se nos exhibe. Y este panorama único en su género en cualquiera ciudad de la tierra más atrae mientras más se mira, contribuyendo de una manera muy principal á acrecentar la hermosura y atracción de cada monumento veneciano gracias al ambiente en torno suyo. Roma, Florencia, Nápoles, Siena, Perugia, Pisa y múltiples ciudades de Italia ofrecen verdaderamente edificios estupendos de arte y grandiosidad; pero ninguna de ellas reune conjunto parecido á Venecia, ni ambiente tal que les haga descollar y destacarse en forma tan emocionante para la fantasía y el espíritu.

Apartábame inconscientemente de la descripción del Palacio ducal que apenas había comenzado, y vuelvo á ella para que el capítulo no se prolongue sin medida.

Encima de la columnata inferior corre una segunda con mucho mayor número de columnas, las cuales

Juicio de Salomón. Grupo estatuario en el ángulo del Palacio

sostienen arcos ojivales completamente góticos, y rosetones calados con cuatro círculos en su interior, en forma de cruz griega ó trebol de cuatro hojas, en el mismo estilo ojival. Esta segunda columnata,

ligera, elegante, bellísima de líneas, contrasta en su esbeltez con la simplicidad maciza de la de abajo, ofreciéndonos el gran modelo arquitectónico que hemos de ver repetirse tan á menudo en las habitaciones del patriciado. Le veremos en grande y pequeña escala, en fachadas enteras y en simples balcones, hasta constituir un tipo de arquitectura local, gótico-veneciana, que prosperó entre los períodos del arte románico y del Renacimiento, y que tuvo por misión uniformar los monumentos dándoles ciertos caracteres del gusto toscano. Subsiste aún la tradición de que entre las novena y décima columnas de dicha galería anunciaban al pueblo las sentencias de muerte, de tal manera que un recuerdo fatídico entristece aquella parte del edificio.

Por encima de ambas columnatas queda un tercer cuerpo, macizo, extraño, diferente de todas las demás estructuras que hayamos visto; más alto por sí solo que los dos cuerpos inferiores; hecho de marmol blanco y rosado que forma dibujos geométricos á manera de pavimentos y despide suaves reflejos. Una que otra ventana ojival muy separada entre sí, quedando como por capricho alguna de ellas á diferente altura que las demás, y dos ventanas centrales con balcones y una ornamentación monumental de índole religiosa que se proyecta con sus estatuas más arriba del techo; he aquí lo único que rompe la monotonía de esa vasta superficie de muro, la cual aparece igual en ambas fachadas, como son iguales los cuerpos in-

feriores de columnata. El extremo superior no lleva cornisa ni saliente ninguna que proyecte sus líneas sobre el edificio, sino una especie de almenaje, entre morisco y gótico, afilado pero decorativo, el cual solamente se ve interrumpido por las coronaciones de las ventanas centrales con sus estatuas y pináculos, y los pequeños torreones de marmol blanco sobre los ángulos.

Si este cuerpo de su construcción no reposase sobre base tan hermosa y espléndida como los dos pisos de columnata, francamente no me atrevería á calificarlo de bello, y menos de gracioso; pero mirado el conjunto resulta muy bien, llegando uno á celebrar que los arquitectos del mil trescientos conservasen en esa parte ciertas tendencias medioevales, é hicieran una estructura tan ingenuamente singular para nuestros ojos modernos. Parece evidente que con relación al número de columnas y arcos inferiores las ventanas del tercer cuerpo son escasas y muy apartadas entre sí; así también que superabunda el espacio superficial de pared sin ornamento ni cornisa; pero ello no importa. Tratándose de monumento tan insigne me inclino á interpretar como capricho y genialidades del tiempo lo que en otro edificio cualquiera juzgaríamos defecto arquitectónico; pues que, en verdad, no existiría crítico de artes ni aficionado á arquitectura que se atreviese á alterar detalle alguno de esta suprema creación veneciana. Y fueron tan lejos ciertos caprichos del constructor, que

las dos ventanas de mano derecha, sobre la fachada del mar, están colocadas mucho más abajo que las restantes, no acertándonos á explicar semejante diferencia de nivel que llama la atención desde la primera mirada. Veremos, así mismo, sobre el otro costado que da á la Plaza, dos ventanas angostas sin guardar simetría con las demás; y tampoco uno se explica por qué razón quedaron aisladas allí encima de las ventanas grandes, cuando en realidad no había hueco suficiente entre una de aquellas y el techo. Detalles son éstos, sin embargo, que aunque no pasen inadvertidos á un observador cualquiera, y acaso más los observe quien sea menos entendido en artes y materias de gusto, nada importan en el conjunto monumental, porque nada arrebatan al Palacio de su atractivo extraordinario.

La decoración del balcón enfrente de la Laguna se debe á uno de los hermanos Masegne, cuya obra tuvimos oportunidad de comentar hablando sobre las catorce estatuas en el iconostasio de San Marcos. Llegado de Milán y Pavía, donde le sobraban tareas, Pier Paolo, sin la compañía de su hermano Jacobello esta vez, hízose cargo de decorar con esculturas la gran ventana, ó puerta mas bien, que da salida á la Sala del Mayor Consejo. Existe en los archivos un contrato celebrado entre la Señoría y el artista en 1400, y allí veremos como el segundo contrajo obligación de adornarla *cum figuras ymaginum tresdecim de pedra bona pulcra de carraria marmorea... Item figura Sancti*

Marci in modo leonis de petra istriana et aliis de lapidibus de Verona prout continetur in dissegnamento (1).

Mas, puesto que en la inscripción del archivolta se lee el año de 1404 como fecha de la terminación del trabajo, coincidiendo dicha fecha con una gravísima enfermedad del artista que le obligó á abandonar cuanto tenía entre manos, parece probable que fueran otros quienes lo terminaron, perteneciendo, sí, á la escuela suya, ya numerosa, y que hallaba, tanto en San Marcos como en el Palacio ducal, campo espacioso donde ejercitar sus aptitudes.

En todo caso la obra arquitectónica y escultural es más bien religiosa que profana. Por una parte la devoción de los dux, y por otra parte la costumbre de aquel artista ó de sus discípulos de fabricar contínuamente esculturas piadosas destinadas á iglesias y altares, contribuyeron parejas á tal resultado. Sobre la ojiva de la puerta vemos una Madona con el niño Jesús; á ambos lados, bajo torrecillas góticas, santas y santos, entre los cuales no podría faltar el Evangelista. Solamente sobre la cima de todo, destacándose del horizonte, va una estatua de la Justicia, fácilmente reconocible en los atributos que lleva. La riqueza artística de este conjunto contrasta singularmente con la desnudez del resto de la fachada.

---

(1) Paoletti, obra citada por Venturi, Storia dell'Arte Italiana, tomo III, pág. 816.

Como una misma idea inspiró la decoración de la otra ventana en frente de la Plaza, nada especial necesito observar acerca de ella. Pasaremos, pues, de largo, para llegar hasta la Puerta dorada, ó de la Carta, la cual en el extremo del edificio contiguo á la basílica constituye su principal y más bello ingreso.

* * *

Expliqué momentos hace el origen del título de la Carta con que á esta puerta se designa para distinguirla de las demás. Colocada dentro de un receso que forman los dos monumentos contiguos, todo aquel trozo de arquitectura y esculturas, con el ángulo del Palacio ducal, el de San Marcos y la Puerta en el fondo, resulta exquisita joya que difícilmente imaginaríamos más hermosa. Los estilos se combinan sin chocar, predominando, empero, el gótico agudo en los adornos de la puerta, cuya decoración nos trae al espíritu la entrada á una iglesia más que á edificio profano: tanto se aviene con la índole religiosa el gótico florido, y tanto sello sagrado llevan las estatuas que pueblan nichos y recesos arquitectónicos.

Juan, Bartolomé y Pantaleon Buono compusieron una interesante familia de escultores á fines del siglo XV, de aquellos que en Venecia y el Norte de Italia adoptaban el título de *taiapiera,* tallador de piedra; y entre otros muchos trabajos de un período en que Venecia ofrecía contínua ocupación á artistas

Loggia superior en el Palacio. Costado de la Piazzetta

propios y extraños, ejecutaron ellos, ó algunos de ellos por lo menos, la preciosa Puerta de la Carta, obra maestra en el género mixto de arquitectura y estatuaria. Observaremos allí la transición del período medioeval al del Renacimiento, pues aunque predomine el gótico perteneciente al primero, sobran indicios del segundo en líneas y detalles decorativos, y más que en ellos aún en las esculturas cuyas formas tienden á modernizarse. La puerta misma no es ojival, sino de líneas rectas, viniendo esta circunstancia á comprobar la anterior observación.

Si la encontramos ahora muy hermosa, puesto que se asemeja á encajes de marmol, cuánta mayor belleza no ofrecería en tiempos antiguos, cuando todavía quedaban el fondo de azúl esmaltado y las decoraciones de oro, de donde le vino su nombre de Puerta dorada. Sin embargo, la patina de los siglos embellece extraordinariamente los mármoles y piedras, y aunque se hayan obscurecido el oro y los esmaltes queda el efecto general de vetustez, más apreciable en cuanto á atractivos de color y méritos mientras más corra el tiempo gastando los materiales.

Inmediatamente sobre la puerta, es decir en el sitio más visible de todo el conjunto, vemos al león de San Marcos en su postura de costumbre, alado, altanero, en son de desafío contra los enemigos de la República, cogiendo con la pata derecha el libro de los Evangelios, en cuyas abiertas páginas se alcanza á distinguir las palabras: *Pax tibi Marce.* A la

izquierda del león está arrodillado el dux Francisco Foscari vestido con traje de ceremonia y con un pequeño estandarte en la mano (1). Cuadro semejante se ve contínuamente repetido en el Palacio y en muchos monumentos venecianos, según he tenido oportunidad de manifestarlo, formando el mejor homenaje de la patria á su protector celeste.

Francisco Foscari quedó inmortalizado en este monumento que se debía en gran parte á su iniciativa. Ya vimos como él hizo reconstruir la fachada quitándole el caracter de castillo feudal y cubriéndola de hermosas esculturas en el nuevo estilo. También fué obra de su tiempo la Puerta dorada, y por esta razón hízose colocar allí como principal personaje encarnando á la patria en medio de símbolos religiosos é imágenes de santos. Y cuando le encontramos en sitio tan ostensible y precioso, expuesto á las miradas de tantos millares de individuos que pasan y pasan desde siglos atrás delante de su efigie, imposible es no meditar sobre la veleidad de las ambiciones humanas. Después de gobernar durante treinta años, y cuando ya contaba él mismo con más de ochenta, Foscari se vió miserablemente despedido del Palacio y de su trono por un Consejo todo poderoso. Bajo la grandiosa puerta construída durante

---

(1) Véase el grabado del león de San Marcos y el dux Francisco Foscari en la cáratula del volumen.

su administración, y teniendo á la vista el propio retrato esculpido en marmol, cupo pasar al desgraciado dux cuando abandonaba el Palacio para dirigirse á su morada privada en San Pantaleone.

* * *

Atravesemos los umbrales de la gran Puerta y veremos cuántas sorpresas se nos aguardan en el recinto interior. Después de un zaguán obscuro y relativamente estrecho encontramos un patio vastísimo, mucho más largo que ancho, rodeado de edificios en los cuatro costados, todos ellos de una magnificencia sin igual. Dificil es hallar mayor contraste que aquel que ofrecen las fachadas exteriores y este patio que ya preludia lo que vendrá en los departamentos del palacio. A la sobriedad un tanto maciza y austera que ya observamos, explicándola como representativa de transición entre dos épocas históricas, reemplaza aquí una elegancia faustosa, un lujo no esperado de ornamentaciones, un recargo de adornos artísticos que, junto con causar maravilla, casi fatiga los ojos con su profusión desmedida. Pero es facil encontrar la explicación de este contraste. Las fachadas fueron obra de los siglos XIV y XV, cuando Venecia estaba en su apogeo de grandeza y aún no desaparecían completamente los antiguos hábitos de sobriedad; al paso que los edificios interiores, en el costado de San Marcos y en aquél que da al *rio,* son obra del

siglo siguiente, es decir, del período de esplendor y comienzos de la decadencia política. Entonces se estimó que para glorificar á Venecia eran menester lujos y ornamentos que antes no estuvieron en uso; dorados, artesonados brillantísimos y de un recargo casi mortificante; por todas partes decoraciones de tanto aparato como opulencia: llegándose á extremos que ninguna otra ciudad italiana del Renacimiento, cuán brillante fuese, avanzó á tanto grado en las manifestaciones de su esplendor.

Esta impresión de riqueza que ha de sorprendernos desde el patio ducal, á pesar de cuanto nos había ya sorprendido en la Plaza de San Marcos, recibirá plena confirmación en el interior de las salas, cuya ornamentación, profusa y hasta recargada fuera de todo límite discreto, llega á ser una fantástica apoteosis de la República marítima. Ya veremos como en todas ellas no encuentra la vista punto de reposo, ni detalle alguno que no sugiera poder, opulencia y grandiosidad, en un conjunto decorativo que, llevada en alas de su orgullo patriótico, produjo la escuela más brillante e imajinativa de toda Italia.

En cuanto al patio, su arquitectura ofrece un espectáculo comparable en pequeño al de la Plaza de San Marcos, y ello es mucho decir en elogio suyo; pero aún más rico, elegante y florido tratándose de edificios profanos, los cuales no proporcionan campo parecido al de los religiosos para tan brillante despliegue de colores como aquél de los mosaicos.

Un voraz incendio destruyó en 1483 gran parte del Palacio ducal, con excepción de sus fachadas, y al reconstruírlo pocos años después tuvo ocasión el veronés Antonio Rizzo para lucir sus talentos edificando toda una sección del gran patio que ahora admiramos, la Escalera llamada de los Jigantes y el costado á orillas del canal en frente de las Prisiones. La obra arquitectónica de Rizzo es comparable á la que más ó menos por la misma época, ó un poco después, hicieron en la Piazzetta y Plaza Sansovino y Scamozzi. En ella no se olvidan las tradiciones góticas, si bien aparece triunfante sobre la Edad Media el genio clásico y refinado del Renacimiento.

Dificil sería explicar la arquitectura de la parte apoyada contra la basílica de San Marcos, cuyas cúpulas de cobre aparecen coronando todo ese costado. No es ella homogénea ni de un solo estilo, sino compuesta de dos cuerpos bien diversos aunque unidos entre sí: el uno de aspecto plenamente moderno, á pesar de sus arcos ojivales en la *loggia* del primer piso, y el otro con pisos á diferente nivel y una coronación de torreones góticos muy agudos con estatuas en la cima. Estas diferencias de plan quedan explicadas porque aquí trabajaron varios arquitectos sucesivamente, y á la obra de Rizzo sucedió la de Bergamasco algunos años después. Abundan allí las estatuas, algunas de las cuales como Adán y Eva, bien meritorias y productos del cincel del mismo Rizzo, y otras simplemente decorativas, puestas á ma-

nera de apéndice de una lujosa arquitectura. Llamará la atención por su colocación conspícua la estatua de Francisco Maria de Urbino, general veneciano, representado á usanza de emperador romano.

El costado principal del patio ducal es, como ya lo dije, de primor verdaderamente exquisito y obra maestra de Rizzo en la capital de los Dux. Com-

Patio del Palacio. Construcciones de Rizzo y Bergamasco

puesto de cuatro pisos, los dos de abajo llevan arcos estrechos é innumerables, y ventanas los dos de arriba. Pilastras, festones, coronas, frisos y cornisas, todo ello rica y profusamente esculpido con una finura propia de Florencia, cubren el espacio que dejan libre

arcos y ventanas; y nadie podrá negar que este edificio, absolutamente diverso de las fachadas del Palacio, sea uno de los más bellos que existan en país alguno. Es indudable que hubo intención de continuar en igual forma los otros costados del patio, y á haberlo realizado así, el efecto arquitectónico del conjunto habría resultado maravilloso de riqueza y elegancia. Mas no alcanzaron á ejecutar los proyectos del artista veronés, sino que los otros dos costados quedaron en el estilo del mil cuatrocientos, más ó menos como las fachadas exteriores, un tanto tristes y sombríos á causa de la vasta superficie de ladrillos sin adorno ninguno en el cuerpo principal, y las escasas ventanas para interrumpir la monotonía de esa superficie. Así vemos con perfecta claridad el espíritu de las dos épocas históricas que á cada paso se nos patentizan, la sobriedad y el esplendor de que ellas son testimonio, ó lo que casi equivale á decir, la grandeza de Venecia y los síntomas de su decadencia.

Los cicerones de la localidad se encargan de señalar á los viajeros una de las ventanas del piso superior en la estructura de Rizzo, á la cual van asociadas memorias tristes y románticas de escasa antigüedad. Cuando se visita el célebre patio ducal, después de traer á la memoria escenas de conspiración y las fiestas, cortejos, mascaradas y dramas de que ha sido teatro, imposible no dedicar unos instantes á aquella ventana encumbrada á cuyos hierros se arrimaba sin

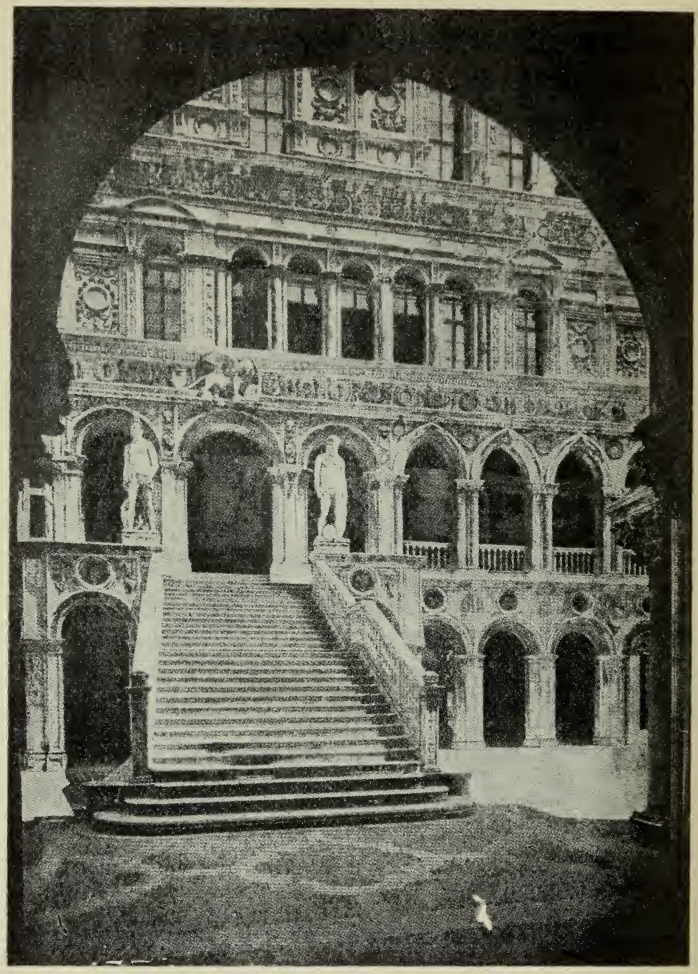
esperanzas de libertad un prisionero de los austriacos. Aludo á Silvio Pellico, patriota veneciano y escritor emocionante, quien en su conocido libro « Mis prisiones » se encargó de narrar los sufrimientos que le infligieron en esta carcel de dorada apariencia y en aquella otra de Moravia donde le encerraron á continuación.

Al centro del *Cortile* encontraremos dos pozos de bronce, los cuales, como se sabe, nunca hacían falta en las plazas públicas ni en los patios privados, y llegaron á ser motivo de bellísimas composiciones artísticas ó decorativas. Sea que se aprovecharan para fabricarlos de capiteles antiguos ó tazas y fragmentos romanos de las vecinas ciudades destruídas por los bárbaros, sea que les trabajasen en la misma Venecia durante el extraordinario florecimiento de las artes é industria, de todos modos los pozos resultan muy interesantes. Estos pertenecen á la segunda categoría, pues que fueron fundidos sobre modelos de dos artistas notables, Niccolò de Conti y Alfonso Alberghetto, ambos muy reputados en la fundición de cañones y armas, según lo expresa una inscripción grabada en uno de ellos: *conflatores tormentorum Illustrissimae Reipublicae.* De los promedios del siglo XVI, corresponden con sus elegantísimos adornos á los demás trabajos en bronce que ya vimos en San Marcos; á la puerta de la sacristía hecha por Sansovino; al sepulcro del cardenal Zeno; á los porta-estandartes de la Plaza, y á muchos otros que podrán

encontrarse repartidos en los monumentos venecianos. Sobre el pavimento del admirable patio ducal, donde el ambiente que nos rodea tiene un exquisito sabor antiguo, estos pozos á que me refiero forman una nota agradable y en perfecta harmonía con el sabor local.

Nadie hay que no conozca siquiera de nombre ó por fotografía la famosa Escalera de los Jigantes del Palacio de los dux. Ella está situada al extremo del zaguán ó corredor que desde la Puerta de la Carta forma su principal ingreso. Pero no es tan grandiosa ni monumental como su nombre parece augurarlo, sino más bien estrecha y corta, puesto que solamente conduce hasta las galerías del primer piso cuya altura es de pocos metros. Diéronle el nombre que lleva, no por sus dimensiones precisamente, sino por dos grandes estatuas de Marte y Neptuno que trabajó Jacopo Sansovino para embellecer la obra arquitectónica de Rizzo, constructor de la escalera y antecesor suyo en la dirección de los monumentos venecianos. Pero no pretendo decir que dicha escalera no sea hermosa y rica, y aún grande en cuanto el espacio lo permitía. Toda de marmol, forma una entrada digna del Palacio, habiendo reemplazado á aquella otra que vió rodar sobre sus gradas la cabeza de Marino Faliero empapándose con sangre del desgraciado dux.

Marte y Neptuno, serenos y confiados en su fuerza, colocados sobre pedestales á ambos lados de la esca-



Escalera de los Jigantes con las dos estatuas de Sansovino

lera, con el león de San Marcos á su espalda, sirviendo de símbolo á una grandeza no mitológica sino

efectiva; Marte y Neptuno digo, contemplan impasibles el ir y venir de gentes innumerables, que, mientras ascienden los históricos escalones, jamás dejan de echar una mirada de respeto y admiración á esos jigantes de la mitología griega constituídos en guardianes del Palladio gubernativo veneciano. Mas ¡cómo cambian y se modifican los tiempos y el concurso de hombres que pasan delante de ellos! De la fiera República no quedan otros vestigios que algunas magníficas huellas impresas en el marmol de sus monumentos, ó los mudos emblemas que el arte ilustró y embelleció. Ahora, en vez de subir y bajar la Escalera de los Jigantes aquellos personajes de una pasada Edad, brillantes ó severos, magistrados, senadores de capa encarnada, patricios y damas de elegante porte, pajes y escuderos á la siga de sus amos, formando el pintoresco cuadro que tantas veces hemos admirado en grabados antiguos, la suben y bajan gentes de todo el mundo, entrelazado el pueblo veneciano, ya escaso de color local, con los viajeros cosmopolitas de uno y de otro sexo, á quienes la niveladora democracia mezcla y confunde en una grande exterior vulgaridad, cualquiera parte del mundo de donde procedan.

El cuadro permanece intacto; pero cuánto se echa de menos á los personajes que le prestaron vida. Los que vemos hoy por millares, venecianos y extranjeros, muchos de ellos con el descuidado vestir de quien reserva lo usado para los viajes, y casi todos

con desesperante exotismo y una falta de estética no menos desesperante, los que por allí trafican no guardan relación alguna con el bellísimo cuadro; y así deben de tenérselo muy pensado en sus largas horas de contemplación las dos divinidades de Marte y Neptuno, si es que á ellas alcanza una pizca siquiera de filosofía.

Y la razón por la cual trafica por la Escalera de los Jigantes tan gran multitud de personas está muy á la mano. Las salas del Palacio ducal se han convertido en público museo y no existe para sus visitantes otro ingreso que dicha Escalera. En los días de la semana cobra el Gobierno una lira de entrada; pero, en cambio, los Domingos y fiestas ella es gratis, lo cual basta para que concurran multitudes, al extremo de hacerse el tráfico sumamente dificultoso.

Nosotros también vamos á ascender las gradas de los Jigantes en medio de esa muchedumbre, en busca de las famosas salas donde se nos representará el cuadro de la Señoría veneciana, con sus dux, consejeros y magistrados, de una manera vivísima y mejor que en cualquiera otra parte de la ciudad.

* * *

Una vez que hayamos atravesado la *loggia* del primer piso y subido la *Scala d'oro,* que construyó Sansovino y embellecieron con estatuas, pinturas y estucos varios distinguidos artistas de la misma época,

nos encontraremos con una sucesión de salas, pequeñas algunas, otras grandes, é inmensas las demás, cubiertas con tal profusión de pinturas y decoraciones que la vista llega á fatigarse y á hastiarse la imaginación del recién llegado. En ninguna parte del Palacio se respira aire de fiesta, de elegancia, ni siquiera de placentero agrado, echándose de menos lo que uno pensaría hallar, quiero decir, las huellas del siglo XVIII cuando músicas y bailes animaban los palacios de la aristocracia, y cuando la antigua sobriedad de costumbres estuvo convertida en perpetua orgía. Por el contrario, aquí todo es magestad, austeridad y severidad, sin perjuicio de una pompa artística casi indescriptible. Todo aparece más bien sombrío que brillante; imponiendo por su tamaño y riqueza, pero no por una hermosura que entusiasme ni fascine. Contribuirá sin duda á esta impresión de conjunto el colorido negruzco de las pinturas, las cuales al ser tan extraordinariamente abundantes y de tan vastas dimensiones prestan al ambiente el efecto sombrío y triste á que aludo.

Sin embargo, no sería oportuno desconocer que tal impresión general proviene ciertamente de causas más profundas que aquellas simples circunstancias del colorido en la decoración. Desde luego sobre los cielos y artesonados, en algunos muros y hasta en salas enteras abundan los estucos blancos y los adornos de oro, llegando á hacerse cargosos por su exceso. Y á pesar de ello la atmósfera de las salas

no se aligera, ni es menos solemne el ambiente que se respira, ni aquello deja de sugerirnos meditaciones serias acerca de los señores venecianos que pasaron por allí, de ceño adusto, caracter severo, inflexible y desconfiado.

No podría negarse que la historia de Venecia aún queda pesando en cierto modo sobre este sitio donde se dispusieron y combinaron tantos sucesos; pero acaso más que los acontecimientos importantes y realmente grandes, pesan aquí los pequeños, las intrigas interiores del gobierno, los dramas sensacionales y á veces apenas conocidos por la indiscreción de las crónicas. Mucho contribuye también á la pesada atmósfera del Palacio el asunto predominante de sus pinturas decorativas. ¡Qué extrañas vecindades en esa materia! Al lado del Juicio Final y la Gloria del Paraíso, dioses olímpicos, como Marte, Venus y Neptuno; cerca de Jesucristo, de la Virgen y los santos, divinidades paganas y figuras mitológicas, alegorías de Venecia rebosante de gloria; adustas figuras ducales en compañía de episodios religiosos; batallas terribles y sitios de ciudades orientales en confusión con escenas donde la fantasía artística no tuvo límite en su prurito de enaltecer la grandeza conquistada por la República. Predomina lo religioso ciertamente en estas decoraciones murales, grave, adusto, sombrío, hasta que Paulo Veronese y otros maestros del último período del esplendor pictórico no vinieran á derrochar á caudales su talento decorativo. Parece

que entonces, en su loco entusiasmo por la ciudad y la patria, no bastaron las realidades de la historia, ni las sugestiones de la creencia religiosa, pues que á la devota protección de personajes celestes, á que con anterioridad se encomendaban el dux y la ciudad y la República, como si ello no fuese suficiente, agregaron en seguida la protección de los dioses olímpicos, bajo cuya égida Venecia aparece cobijándose á fin de mantener su grandeza.

De la *Scala d'oro* y el vestíbulo superior pasamos directamente á la Sala de *Cuatro Puertas,* una de las más elegantes del Palacio, regular de tamaño, con cuatro puertas iguales (de donde viene su nombre), cuyas cornisas van sostenidas por columnas y coronadas de estatuas alegóricas, y con un techo magnífico de estucos y pinturas. Sobre los muros veremos cuadros muy interesantes y colosales. Entre las dos puertas, uno del Tiziano que representa al dux Antonio Grimani arrodillado delante de una visión de la Fe, á la cual acompaña San Marcos con el libro de los Evangelios. Una parte de la composición es completamente realista y fantástica la otra. Varios guerreros del siglo XV forman séquito al dux, aunque parezcan poco incorporados á la escena. La figura de Grimani, vestida de armadura guerrera y capa ducal, es un verdadero retrato, seca, expresiva, devota, prestando el homenaje de su patria, encarnada por él mismo, á la Cruz y á la Religión.

Sala de Cuatro Puertas. Pintura del Tiziano. Dux Grimani a los pies de la Fe

Aunque dicho personaje fuese tan desgraciado en la campaña contra los otomanos que perdió las posesiones griegas y varias islas, por lo cual le encarcelaron después de la derrota; sin embargo, años más tarde sus compatriotas eligiéronle dux cuando contaba con ochenta y siete de edad. Comenzando tan tarde su gobierno no podía durar mucho ni distinguirse por conspícuas acciones. Pero debió ser muy religioso á juzgar por las pinturas, confirmándolo más sus estrechas relaciones con el Papa Julio II, cuya influencia no dejaría de pesar para que lo designaran procurador de San Marcos y dux en seguida. Tanto nombre, ó acaso uno mayor todavía, legó á la historia veneciana su esposa Morosina Morosini, quien, como se recordará, celebró grandiosas fiestas de coronación, á guisa de verdadera soberana, acuñando monedas con su efigie para repartirlas á la nobleza: hechos que hasta entonces jamás se habían visto y que por inusitados mencionan todos los historiadores.

En posición análoga al gran cuadro del Tiziano hay otro de tamaño igual que ocupa todo el espacio de enfrente. Representa la triunfal entrada á Venecia de Enrique III de Francia, rey de Polonia, y su recepción por el dux Mocenigo. En el capítulo consagrado á Fiestas tuve oportunidad de hacer comentarios acerca de esta ruidosa visita del príncipe francés, cuya memoria se conserva espléndidamente en la pintura de Antonio Vicentino, ejecutada para decorar el Palacio á raíz del acontecimiento mismo.

Quedan todavía sobre las paredes otras pinturas de interés secundario: del pintor Contarini, la Conquista de Verona en 1439, y el dux Marino Grimani en presencia de la Virgen y varios santos; en otro muro la recepción por aquel mismo dux de los embajadores del shah de Persia en 1603.

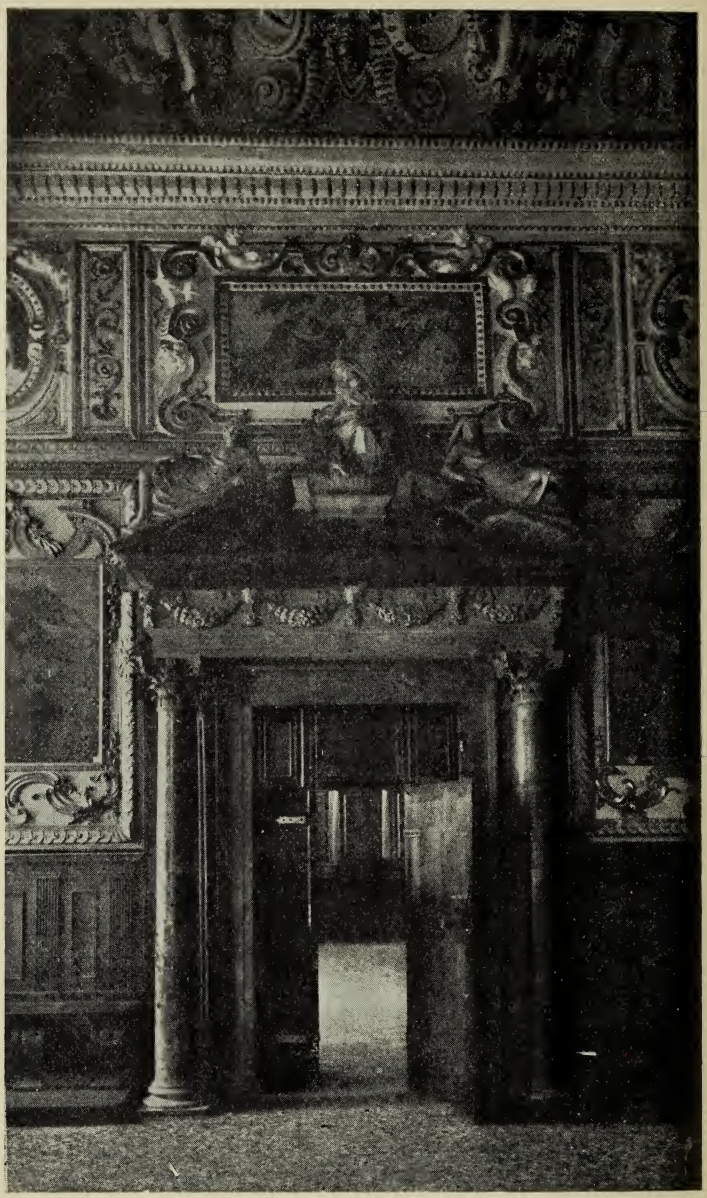
Dije que el techo de esta sala era muy bello y sin duda el más gracioso de todos los del Palacio. Fresco de color con sus estucos y dorados, lleva composiciones alegóricas pintadas por Tintoretto, donde las virtudes de Venecia resultan casi divinizadas. Jupiter, por ejemplo, le entrega el dominio de los mares. Juno le deposita los emblemas de su autoridad; Neptuno contrae matrimonio con ella; y en fin, por todas partes Tintoretto y Tiepolo, que es autor del último asunto, glorifican á su patria, la cual aparece reinando sobre elementos y naciones, entre dioses del Olimpo helénico, ninfas y cuantos otros personajes de aquella mitología. Ya tendremos ocasión de ver como este género de asuntos se repetirá aún en mayor escala llegado el momento en que la fantasía de los pintores venecianos no se contentó con exaltar á su bella ciudad natal con tradiciones religiosas ni con sucesos históricos.

Y antes de ir más adelante conviene que advierta desde el principio que no me propongo pasar en revista las pinturas del Palacio ducal, que las hay en tanto número de encontrarse representada admirablemente la escuela veneciana, fecundísima en pro-

ducciones y artistas. Básteme decir que en el recinto del Palacio se nos ofrecerán cuadros de todos los grandes y medianos maestros de la época brillante del Renacimiento, de Juan Bellini, Tiziano Vecellio, Pablo Cagliari, llamado el Veronese, Jacobo Tintoretto, Jacobo de Prato, de sobrenombre Bassano, Palma el Joven, Juan Contarini, Carletto Cagliari, hijo de Pablo, Marcos Vecellio, sobrino de Tiziano, y algunos otros más.

De la Sala de Cuatro Puertas se pasa á la del *Anticollegio,* ó sea el antesala donde aguardaban audiencia de la Señoría embajadores ú otros personajes. Por el estilo de la anterior en materia de estucos y decoración, ambas constituyen la nota menos austera en todo el Palacio, y allí, gracias á su relativo modernismo, predomina un ambiente del mil seiscientos con aquel recargo de estucos y cariátides propio de esa época, y la monumental chimenea que trabajó Scamozzi. Va ésta sostenida por dos colosos de marmol, y por su estilo más bien parece formar parte de algún castillo francés ó flamenco que veneciano.

Los cuadros que decoran el *Anticollegio* son pequeños en relación con el tamaño de la sala, sobresaliendo, entre algunos de Tintoretto y de Bassano, el célebre Rapto de Europa pintado por Pablo Veronese. Muy hermosa también es la tela suya colocada en medio de los estucos del techo representando á Venus sobre un trono, la cual sin duda simboliza á Venecia.



Puerta en la Sala del Anticollegio

* * *

Con la del *Collegio* comienza la serie de salas importantes y verdaderamente históricas del Palacio. Reuníase en ella la Señoría veneciana, compuesta, como ya lo dije en otra oportunidad, del dux que la presidía y de seis consejeros, los cuales unidos á tres jefes de la Garantía Criminal, seis sabios grandes, cinco sabios de tierra firme y cinco ordinarios, es decir, veintiseis miembros en todo, formaban el Colegio con asiento allí. Adoptando el concepto moderno de derecho público podríamos observar que éste Colegio equivale al poder ejecutivo, el cual no se ejercitaba por el dux solo en ningún momento, sino por él, en calidad de jefe, y varios magistrados más, á manera de ministros, quienes le acompañaban compartiendo sus funciones y responsabilidad. En manos de estos últimos colocó el pueblo buena parte de la autoridad efectiva, mientras la arrebataba de las del primero, á fin de que no se convirtiese en dueño absoluto de la República.

La Sala del *Collegio* fué, por consiguiente, asiento de la Señoría, y en ningún otro sitio se ejercitó mejor ni en mayor escala la autoridad personal del dux, sin perjuicio que éste encabezase todos los demás Consejos y corporaciones políticas. Al fondo de la Sala, realzados por varias gradas y aislados por una baranda, vemos todavía los bancos donde tomaban co-

locación los miembros del Colegio. En el centro, separándole del resto dos columnas á guisa de dosel arquitectónico, está el asiento ó trono ducal, espacioso pero muy sobrio y sencillo. Desde ese asiento acostumbraba el dux presidir las reuniones de su Consejo y dar audiencia á los embajadores, algunas de las cuales han quedado legendarias por su solemnidad según solemos ver en cuadros y antiguas estampas poco reproducidas. También nos recuerda la reunión de la Señoría aquella famosa pintura de Paris Bordone existente en la Academia de Bellas Artes, el más notable cuadro de ceremonia á juicio de los críticos. Sabido es que representa al pescador de la Laguna arrodillado á los pies del dux, en actitud de entregarle el anillo que recogió en el Adriático, símbolo de los desposorios entre éste y la República de San Marcos. Fantástico en lo que se refiere á arquitectura, el cuadro de Paris Bordone no es así absolutamente en cuanto á colocación del dux y los consejeros en sus respectivos sitiales, porque ello corresponde muy bien á la verdad histórica. Muy exacto resulta el cuadro también en cuanto á trajes de cada miembro de la Señoría, por lo cual nos ofrece documentación del mayor interés para el estudio de indumentaria y costumbres en el siglo XVI, viniendo á acrecentar el número de documentos de ese género suministrados por el arte.

La sala es riquísima en materia de pinturas como en decoración. Nos sorprenderá el techo por el de-

rroche de oro y tallados en madera que forman espléndido marco á las pinturas que lo completan; pero debemos acostumbrar el ojo á esta magnificencia exagerada que fatiga no poco, revelando cierto abuso en el gusto de los decoradores. Más ó menos lo mismo se repetirá en todas las demás importantes salas del Palacio que sirvieron para reunir á las grandes corporaciones del Estado. Y es de notar que este lujo brillante de los techos contrasta en todas ellas con la gravedad casi austera de la parte inferior y con la entonación no poco descolorida de las pinturas religiosas sobre las paredes; de manera que con dorados y todo el ambiente general resulta grave y solemne, aunque en este caso la chimenea con estatuas de Hércules y Neptuno, y con los adornos de la puerta algo influyan para distraer la vista.

Hay que advertir, así mismo, otra singularidad en la decoración. Las enormes telas pintadas sobre los muros representan asuntos donde lo patriótico va casi invariablemente mezclado con lo religioso; al paso que arriba en el techo todo es mitología y alegorías que responden al gusto de entonces, muy vecino á la decadencia artística, y que hoy se aprecian escasamente.

Si nos fijamos en los cuadros murales veremos, en efecto, que los dux de Venecia tuvieron muy estrecha relación con Jesucristo, la Virgen y los santos á juzgar por las composiciones. Parece que en dichas pinturas se tratara de ex-votos, donde los ma-

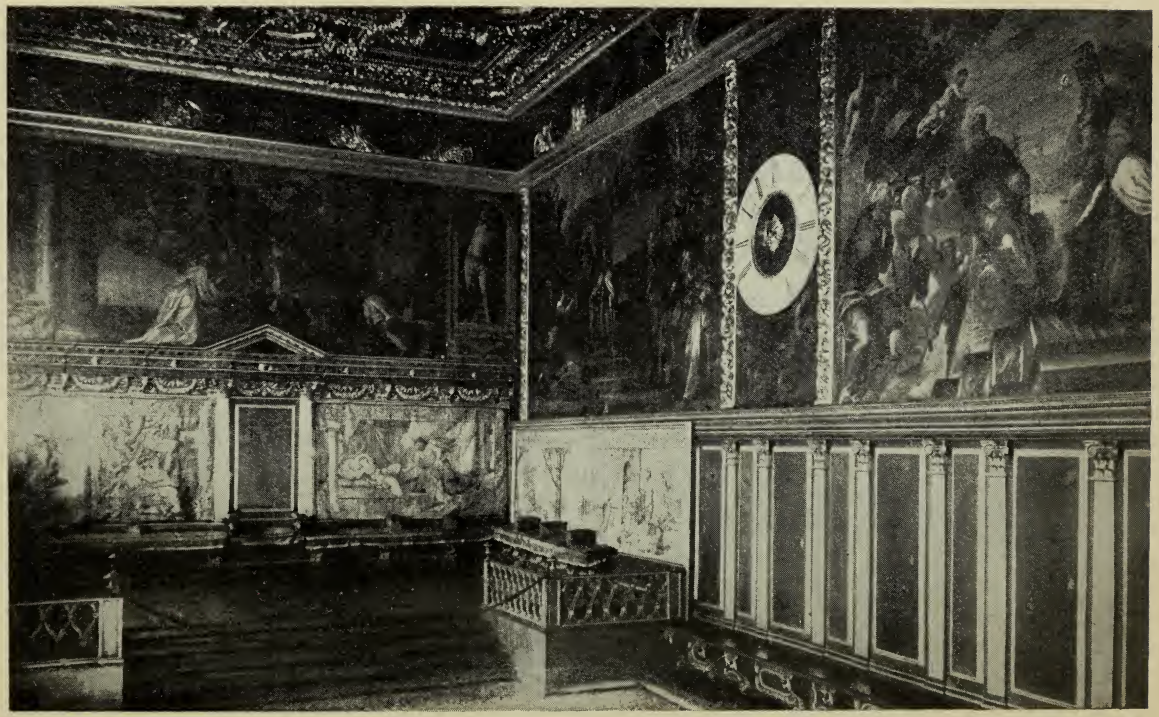
gistrados aparecen, según era costumbre en las pinturas votivas primitivas y durante el Renacimiento, á los pies de la imagen sagrada en actitud de súplica ó agradecimiento de algún favor concedido. Llama la atención, y mucho, semejante invariable piedad de los dux, no siempre de acuerdo con sus actos ni con las tendencias de una época en que los sentimientos sinceros de devoción venían cediendo el paso á un marcado debilitamiento en la fe y á un retroceso bien ostensible en la moralidad de costumbres.

Es de notar, por consiguiente, que á pesar de cualesquiera transformaciones de la nueva edad, siempre subsisten ciertas arraigadas tendencias de la antigua. Ni los gobernantes ni los artistas encargados de interpretar sus ideales se atrevían á separar todavía las dos nociones fundamentales que habían absorvido la vida de su pueblo, quiero decir, patria y religión, ambas estrechamente unidas y hermanadas en recíproco auxilio. No terminaba aún aquel período de la historia y del alma veneciana en que la meditación religiosa se combinó con la acción, pasada ya la época de las grandes empresas marinas y aventureras, y cuando las artes en su magnífico desenvolvimiento constituyeron el mejor lenguaje para expresar aquello que desde siglos germinaba y que silenciosamente iba desarrollándose en el alma popular.

Pero si esto es exacto no podrá tampoco pasar inadvertido el contraste á que varias veces ya aludí, ó sea el reverso de la medalla. Estamos á mediados

del mil quinientos, en pleno esplendor, cuando en bien pocos lustros se hizo uso ó abuso de las fuerzas y riqueza acumuladas en siglos de sacrificios y de fatigas por cierto muy superiores á la mezquindad del territorio patrio; cuando aquel trabajo y meditación pacientemente elaborados se gastaban sin meditación ni trabajo; cuando, en fin, la religión y el arte perdieron, ó por lo menos debilitaron, sus viejos ideales que antes les prestaban vigor y sinceridad. En circunstancias tales como las que Venecia atravesó mientras los artistas decoraban este Palacio ilustrando las glorias patrias, era perfectamente natural que ellos nos dejaran revelado dicho contraste entre dos ideales opuestos, el uno austero y el otro sibarita, el uno cristiano y el otro pagano y mitológico.

Con que indique el asunto de las pinturas se convencerá el lector de la exactitud de mis aseveraciones y juicios. Sobre los muros hay cuatro cuadros de Tintoretto que representan los asuntos que van á continuación. El dux Andrea Gritti hace oración delante de la Madona, dándole gracias probablemente del triunfo que había obtenido sobre las tropas imperiales de Maximiliano, arrebatándoles la ciudad de Padua en 1509, poco después de la Liga de Cambrai. En seguida, el matrimonio místico de Santa Catalina, en cuya composición figura el dux Francisco Donato; la Virgen en la gloria con el dux Alvise Mocenigo. Como se ve, estas composiciones son exclusivamente místicas, no faltando en ninguna de ellas el supremo



Sala del Collegio con asientos de la Señoria y cuadro de Veronese al fondo

magistrado veneciano en íntimo consorcio con los personajes celestes, ó en contemplación de los mismos.

Sobre el trono de la Señoría hay una composición de Pablo Veronese más interesante que todo lo demás donde se mezcla lo religioso á lo patriótico, haciendo alusión á la batalla de Lepanto que dió tanta gloria á las armadas venecianas. En la parte de arriba está Jesucristo en su esplendor. Debajo aparecen para rendirle homenaje, Venecia, representada por una gallarda figura femenina; el dux Sebastian Venier, comandante en jefe de las escuadras y captor de la nave capitana de los turcos; la Fe, San Marcos y otras figuras más que forman comitiva á los primeros. Desde las postrimerías del siglo XVI hasta el final de la República tuvieron los dux sobre su trono la imagen divina del Salvador aparecida del cielo en medio de su gloria; y difícilmente, por lo tanto, habría podido darse una composición de caracter religioso más elevado para la sala de audiencias ducales, la cual con ella y otras del mismo estilo adquiría una solemnidad de catedral que no de palacio gubernativo.

Pero dirigiendo las miradas hacia el techo veremos como la solemnidad austera ya no se mantiene, sino que el mismo Pablo Veronese dió rienda suelta á su ardiente fantasía. Y qué artesonado más espléndido para servir de marco á las preciosas telas del Veronese. Acaso en todo el Palacio ducal no encontraremos otro tan rico ni opulento, y esto es mucho decir en medio de esta colección extraordinaria y sin

rival de artesonados, cuyo único vicio, si alguno tienen, no es otro que el exceso de riqueza y adornos. Repito que la fantasía del artista no tuvo límites en el techo de que se trata (1). Tampoco los tuvo su despliegue de colorido, fresco, brillante, luminoso, como el máximum de una escuela que por tales méritos descollaba. Mitología y Virtudes cristianas, dioses olímpicos y alegorías, todo está aquí confundido para exaltar á Venecia, señora de los mares y poseedora de cuantas virtudes imaginaríamos. Neptuno y Marte, representantes del Olimpo, le aseguran el dominio del mar protegiéndola con su éjida poderosa; la Fe, representante del cielo, le garantiza la protección de Jesucristo y de la Virgen; la Justicia y la Paz, acompañándola mientras Venecia reposa sobre el globo terrestre, parecen augurarle vasta y continuada dominación sobre los pueblos que se sentirán felices de obedecerle como soberana. ¿Cuándo se ha visto semejante apoteosis de un Estado ó de una sola ciudad? Ni Atenas con el genio clásico de sus artistas en la edad de oro: ni Roma con los suyos innumerables que se encargaron de labrar el marmol y el granito dejando un cúmulo de monumentos y estatuas; ni Bizancio que celebró su época gloriosa y potente; ni ciudad alguna del Oriente ó del Occidente, antigua ó moderna, jamás nos ha dado ejemplo en la larga

---

(1) Véase el grabado de este techo en la pág. 195.

historia del mundo de semejante apoteosis. Los artistas hicieron de Venecia una encarnación de belleza, riqueza y poderío como jamás habíamos visto y como no veremos jamás. De allí que en sus entusiasmos patrióticos crearan una entidad abstracta y, por consiguiente, casi sublime, preocupándose mucho menos de los hombres que se esforzaron por dar grandeza á la República y efectivamente se la dieron, que de la patria misma, tan hermosa y estéticamente figurada por el Veronese con formas de una mujer opulenta, bellísima, triunfante y soberana.

Con estas ideas que nos sugiere la contemplación de las pinturas en la Sala del Collegio prosigamos nuestro camino á la que viene en seguida, cual es la del Senado, ó de los *Pregadi,* mucho más grande é imponente que la anterior.

* * *

El Senado fué el alma de la República veneciana, correspondiendo á su autoridad la mayor participación en la administración pública, desde aquellos asuntos internos de importancia escasa hasta la declaración de guerra y los tratados de paz. Llamábasele igualmente *Pregadi,* á causa de la primitiva costumbre que tenían los dux con anterioridad á la existencia de leyes fundamentales, de llamar ó rogar, *pregar* en italiano, á algunos ciudadanos conspícuos para que les ayudasen en las tareas administrativas, de donde

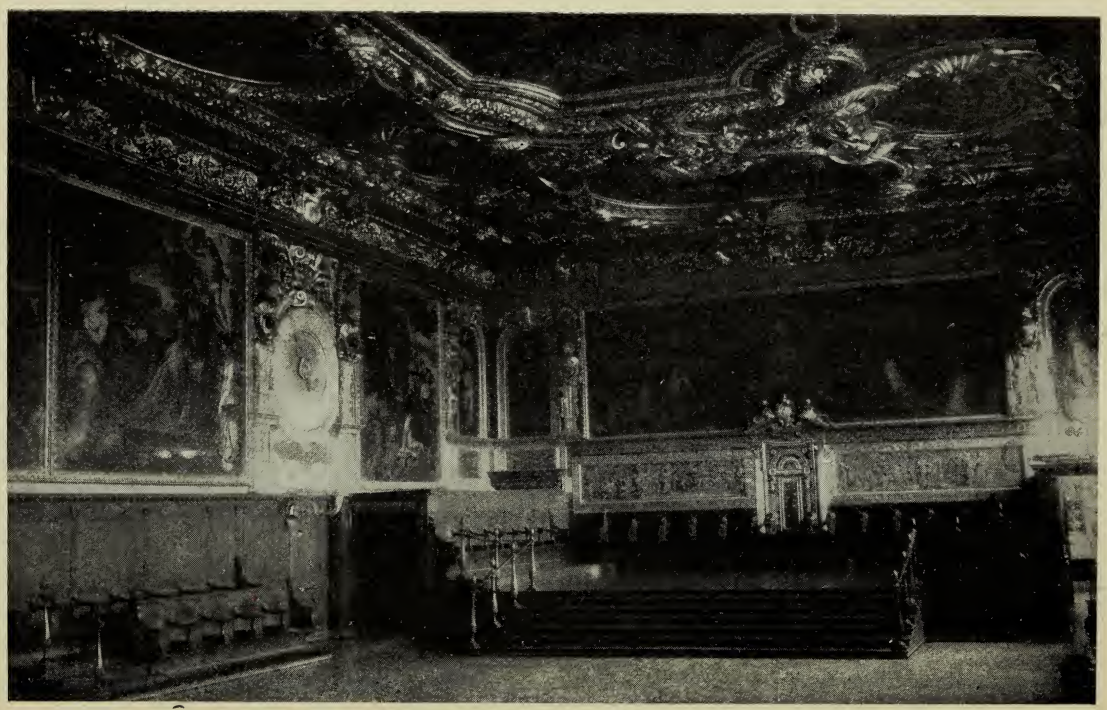
tuvieron origen el Consejo, el Colegio y el mismo Senado.

No me parece cosa facil, sin estudios un poco más que superficiales, darnos cuenta cabal del mecanismo exacto de las instituciones en el derecho público veneciano, y antes bien yo estimaría á primera vista que sus respectivas atribuciones y facultades no estuviesen clara y perfectamente deslindadas. El Senado, por ejemplo, no era simplemente un cuerpo legislativo con una que otra función judicial, por el estilo de las Cámaras altas de nuestro tiempo, sino que formaba parte del mismo poder ejecutivo, arrebatando al dux y á su Consejo gran número de funciones hoy inherentes á aquél. Componíase desde una época bien remota de ciento veinte miembros renovados anualmente casi en su totalidad; lo cual, según observa un autor veneciano, si bien está en contradicción á las reglas fijadas por Licurgo y adoptadas por Solón, que prescriben dar caracter vitalicio á los senadores con el objeto de garantizar la mayor estabilidad posible á la corporación á que pertenecen, no dió en Venecia malos resultados, sino, por el contrario, muy buenos y saludables. Gracias á esa constante renovación mediante la cual podían conservarse los hombres meritorios y útiles al Estado, entraban además otros elementos siempre nuevos y vigorosos, combinándose en esta forma la experiencia de los primeros con la actividad y entusiasmo de los segundos. Más tarde tuvieron cabida en el Senado no solamente los

ciento veinte miembros de que hablé, sino también muchos otros magistrados, á quienes se dió voz y voto en sus deliberaciones, comenzando por el dux, presidente de la Asamblea, y siguiendo por los procuradores de San Marcos, los magistrados del Consejo de los Diez y los del Tribunal de la Cuarantía Criminal.

Mas aunque semejante confusión de atribuciones en los cuerpos que tuvieron la dirección de la cosa pública parezca producir forzosamente una administración lenta y defectuosa, en el hecho no resultó así. La máquina gubernativa veneciana pudo marchar con singular regularidad, sin que jamás se notaran grandes entorpecimientos ni fracasos, lo cual causa nuestra admiración, atestiguando tanto el mérito de aquellas instituciones como el de los hombres que las idearon y pusieron en práctica durante varios siglos.

Estudiando ahora el magnífico recinto donde funcionaba el Senado no podemos menos de sentirnos impresionados por su augusta solemnidad, mayor todavía que la de la Sala del Collegio á causa de sus dimensiones harto mayores. Pero por lo demás el sistema general y disposición arquitectónica de ambas salas se asemejan completamente, con la diferencia que la del Senado, llamada como estuvo á reunir gran número de miembros, lleva además de los asientos de la Señoría y trono del dux, una sillería análoga á lo largo de las paredes laterales, dispuesta para los senadores que asistiesen á la asamblea.



Sala del Senado. Al fondo asientos de la Señoria y Descendimiento de Tintoretto

Desde uno de dichos asientos, vacíos durante cien años de sus antiguos ocupantes, vamos nosotros á contemplar con tranquilidad el espectáculo que la sala nos ofrece, espectáculo magnífico de pinturas y decoraciones. Todas ellas provienen de la segunda mitad del siglo XVI, cuando se llevó á efecto una completa trasformación de la vieja sala construída muchas generaciones antes.

Una sola idea domina aquí como en el recinto anteriormente estudiado, quiero decir, Venecia y sus hazañas; Venecia santificada por la Religión y glorificada por la mitología. La apoteosis de la República sigue, pues, su camino con derroche de representaciones, sin que por esto la piedad ducal vaya en zaga á lo que ya hemos visto y descrito. Al ojo vulgar estos personajes parecen repetidos, tanto se asemejan en su porte y vestiduras ducales; mas, como es natural, todos son diversos respondiendo cada uno á diferente acontecimiento de la historia, la cual va unida invariablemente á la escena religiosa ó á la celeste aparición que la acompaña ó complementa.

Observemos en primer lugar el inmenso cuadro sobre el trono ducal y los asientos de la Señoría. Es de Tintoretto, aquel pintor extraordinariamente prolífico que llenó á Venecia con sus obras. Escena simplemente religiosa con el Descendimiento de la Cruz en el centro, evoca la piedad del espectador, llegando á parecer ni más ni menos que un cuadro de altar. Pero el drama del Calvario adquiere aquí

algo nuevo que no le conocíamos ni en la historia ni en otras representaciones: la faz veneciana, si así puedo llamarla. En efecto, á uno y otro lado de la Cruz muéstranse personajes del siglo XVI, los dux Pedro Lando y Marco Antonio Trevisano, y varias figuras que les forman comitiva con trajes y color local contemporáneos del artista. ¿Qué hacen allí de rodillas aquellos supremos magistrados de la República apareciendo como testigos de la Redención? Dánnos por lo menos una prueba de sus sentimientos piadosos, los cuales estrechaban muy íntimamente á la patria veneciana con los misterios y creencias del Catolicismo (1).

Ya que nombro á Pedro Lando no estará de más observar que fué hombre distinguidísimo y que ilustró mucho la dinastía de magistrados supremos. Gran navegante y comerciante atrevido, llegó á ser *Generale da mare*. Entregándose al estudio en seguida ocupó los puestos más conspícuos en la magistratura, hasta ser procurador de San Marcos, embajador ante el Papa León X y el emperador Maximiliano, y dux, por fin, el año 1539.

« Epoca envidiable verdaderamente, dice un cronista anónimo, fué aquella cuando el patriciado véneto, en vez de consumirse en el ocio torpe de la opu-

---

(1) En el Bautisterio de San Marcos encontramos ya un mosaico mucho más antiguo que estas pinturas donde los dux asisten al sacrificio del Calvario.

lencia, reposar sobre hereditarios laureles y lucir glorias ajenas, seguía todos los senderos por donde pudiere conquistarse lustre y ventaja para la patria, buscabe los cimientos que conducen á la gloria, y las glorias de los abuelos eran estímulo solamente para el despertar de la más espléndidas virtudes cívicas. Cuanto afable en sus maneras (el dux Pedro Lando), humano de hábitos, sabio y prudente, tanto fué riguroso observador de la justicia é inexorable para administrarla. »

A este propósito narran los cronistas que, encontrándose de Podestà en Padua, confirmó la sentencia de decapitación pronunciada por el Tribunal contra su propio hijo, « por el *massimo delitto* de haber besado en la calle pública á una joven doncella de quien estaba enamorado, á consecuencia de cuyo acto ella quedaba infamada para siempre. »

Lando murió en 1545, á los siete años de su elección al ducado. El otro dux que figura en la pintura del Tintoretto no fué su inmediato sucesor, pues que gobernó entre los dos, por espacio de ocho años Francisco Donato. Conociendo la notable piedad de Marco Antonio Trevisano no extrañaremos verlo figurar á los pies del Calvario. Ascendido al trono, poco se preocupó de empresas guerreras, sino que llevado de sus aficiones continuó ejercitando las mismas piadosas prácticas de su vida privada, y tendiendo por todos los medios á refrenar la licencia de costumbres ya muy en boga entre la gente de mayor suposición.

Cuentan que con este propósito llegó á prohibir ciertas fiestas nocturnas que corrompían á la juventud patricia. Luego después dió acogida en Venecia á los miembros de la Congregación recientemente fundada por Ignacio de Loyola, recibiendo y hospedando á este religioso en su palacio particular, que hoy conocemos con el nombre de Blanca Cappello. Al cumplir el primer año de gobierno, extenuado por las vigilias y ejercicios de piedad, según expresan las crónicas, perdió la vida repentinamente el 31 de Mayo de 1554, mientras oía misa en el oratorio del Palacio ducal.

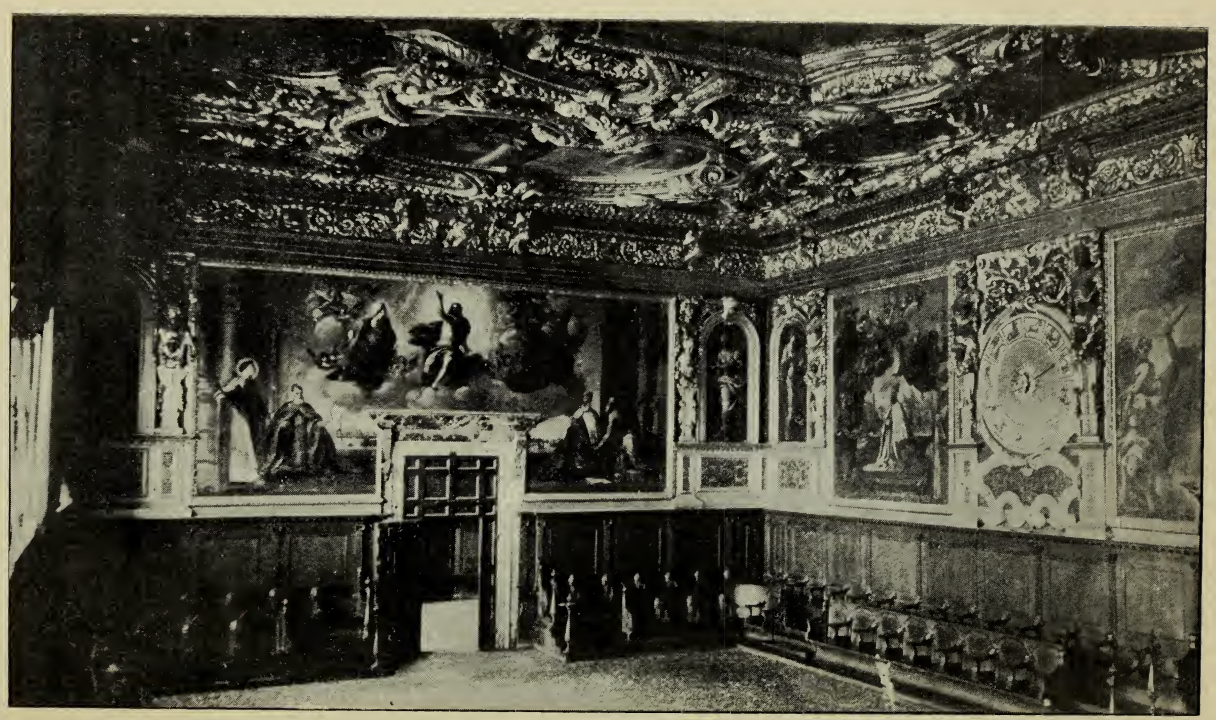
Con estos pocos rasgos biográficos de los personajes ya podremos comprender por qué Tintoretto les colocó presenciando devotamente el drama de la Crucifixión.

Sobre los otros muros de la Sala veremos diversas escenas, mitad históricas, mitad religiosas y alegóricas. Palma el joven pintó al dux Sebastian Venier delante de Venecia; á Pascual Cicogna, en el acto de recibir la isla de Candia para incorporarla á los dominios de San Marcos, representada aquella isla por una hermosa joven. Son testigos del suceso Jesucristo, San Marcos, la Fe y la Justicia, como para prestarle mayor autoridad y un caracter providencial que de otra suerte no habría revestido. Y pintó, por último, una alusión á la terrible Liga de Cambrai que á principios del siglo había amenazado concluir con la soberanía veneciana. Venecia con la ayuda

del león de San Marcos se defiende contra Europa, la cual, siguiendo la mitológica interpretación, aparece sentada sobre un toro.

Un poco más allá veremos al dux Pedro Loredan invocando la asistencia de la Virgen María. Fué Loredan el capitán ilustre que destrozó las escuadras turcas cerca de Galipoli, conteniendo por algún tiempo los conquistadores avances del Gran Mahomet. Y sobre la puerta de ingreso á la sala, haciendo guardia de honor á Jesucristo que figura en medio de su Gloria, están ambos dux Priuli, Lorenzo y Gerónimo, devotamente arrodillados como aquellos dos que ya vimos sobre el muro del frente contemplando la visión celeste en compañía de los dos santos de su nombre.

El techo no resulta menos recargado que cualquiera otro en las salas importantes del Palacio. Todo lo que aparece reluciente de oro formando marco á las telas decorativas es madera esculpida y no imitación en estuco, como le habrían hecho más tarde ó le harían en la actualidad. Y ese trabajo de madera es bien digno de admirarse como cosa especialísima y que supera á lo visto del mismo género en cualquiera otra parte. Entre las pinturas del artesonado vemos al centro una muy grande y hermosa, en la cual se propuso Tintoretto seguir las huellas del Veronese con sus fantásticas apoteosis de la República. Figura allí la reina del Adriático, ó reina de los mares más bien, porque ya el Adriático que-



Senado. Cristo en la Gloria y ambos dux Priuli por Palma el joven

daba insignificante para sus ambiciones, recibiendo homenaje de las divinidades marinas. Espléndida composición donde, sin el colorido de Pablo Veronese, descuellan las cualidades de su rival, es decir mayor vigor é intensidad de pensamiento y mayor realismo en las formas humanas.

Una pequeña puerta casi escondida á la derecha del trono conduce á dos recintos también pequeños y que atravesaremos con rapidez para no tardar demasiado en nuestra visita. Son ellos la *Antichiesetta,* ó sea el vestíbulo de la capilla ducal, y la capilla misma, que viene á continuación. Ambos contienen varios cuadros de caballete de los mismos maestros que vamos admirando, y todavía de algunos más antiguos. Pero como no vale la pena de detenerse en lo pequeño cuando abunda lo importante hasta el punto de fatigarnos con tanto recargo de bellezas y decoraciones, seguiremos nuestro camino pasando nuevamente por la sala del Senado, la de Cuatro Puertas y un pequeño vestíbulo, con lo cual habremos llegado á la sala del Consejo de los Diez.

El Consejo de los Diez con su solo nombre ajita los nervios de muchos forasteros, á quienes, junto con poner los pies en el recinto donde se reunían dichos magistrados, ya les parece escuchar el ruído de las cadenas con que ataban á los prisioneros políticos, ver la horca de la Inquisición y sentir el gemido de las miserables víctimas. De aquí al Puente de los Suspiros y á la Prisiones no hay más que un

paso, paso terrible sin duda ninguna para los condenados por el Tribunal de los Diez. Ya las ideas serias inspiradas por las decoraciones anteriores con sus Cristos sobre la Cruz y los dux de rodillas, comienzan á tornarse en lúgubres y sombrías. Pero nervios y fantasías dramáticas aparte, no exageremos y quedemos más bien en un justo medio, ó sea en la realidad de las cosas.

Ya vimos en otro capítulo cómo tuvo origen el Consejo de los Diez. Con motivo de la reacción aristocrática del dux Gradenigo consistente en privar al pueblo del derecho de pertenecer al Mayor Consejo y tomar parte directa en la elección del supremo magistrado, el descontento popular hizo violentas manifestaciones. No había manera de sofocar las conspiraciones contra el gobierno mantenidas en constante fermento. Se recordará aquella bien sangrienta de Bajamonte Tiepolo, quien á pesar de ser patricio y en compañía de otros patricios que se unían á la democracia, estuvo á punto de destronar al dux y perturbar el orden establecido.

Pues bien, en 1300, á fin de prevenir los peligros de las conspiraciones y de combatir *omnia ista negotia istarum novitatum,* al decir del decreto, fué creado un Tribunal especial con el exclusivo objeto que atendiese á la seguridad interior del Estado. Su autoridad hízose casi ilimitada, pues que abarcaba á todos los individuos y á todas las cosas, desde el dux para abajo, según, en efecto, podemos verlo cuando

no mucho tiempo después le cupo sentenciar á muerte á Marino Faliero por delito de alta traición. El secreto en la indagación de los delitos era indispensable para el éxito de su misión, pues que conspiraciones escondidas requerían pesquisas no menos escondidas para sacarlas á luz, de donde aumenta la atmósfera dramática que rodea al Consejo de los Diez en la historia veneciana y en nuestra propia fantasía.

Dificil es apreciar correctamente con criterio moderno de libertad y común respeto á las instituciones que ahora nos rijen aquello que, desde el siglo XIV hasta el XVI, ocurría en sociedades perturbadas por un feudalismo rebelde y ensimismado, ó por una democracia de escasísima preparación para ejercitar derechos políticos. Las pasiones, las ambiciones, la superstición misma, al desarrollarse sin freno ninguno, y sin ese dique que les ponen la cultura y educación, no podían reconocer otro que el de la fuerza; de allí que muchos de los que hoy juzgamos procedimientos crueles por parte de la autoridad, no fuesen probablemente sino actos necesarios á su propia conservación y al mantenimiento regular del orden público y de las instituciones. Y con todo, como luego observaré, la administración de justicia veneciana fué superior á su tiempo y más bien merece elogios que censura.

Muy mal suena á nuestros oídos modernos el nombre de inquisidores en el Consejo de los Diez;

pero no tanto si pensamos que ellos equivalían á los altos funcionarios de policía en las sociedades modernas occidentales, los cuales solamente asustan y causan desagrado á delincuentes malhechores y espíritus malignos de cualquiera especie. Dos miembros del Consejo fueron delegados por el Tribunal desde el principio para pesquisar los delitos de Estado, y luego después lo fueron para perseguir á aquellos individuos que revelasen secretos de la República.

Corren muchas leyendas acerca de estos inquisidores y de los procedimientos de que se valían en el ejercicio de su terrible cargo; y son ellas precisamente las que contribuyen á que la sala de los Diez nos llene la imaginación de recuerdos lúgubres. Mas, aunque sea lástima deshacer muchos de los dramas imaginarios con que se entretiene nuestra fantasía, la verdad histórica no permite prestar gran fe á semejantes leyendas. Desde luego parece bien comprobado que los Inquisidores de Estado jamás juzgaron sumariamente, sin forma de proceso bien tramitado, y que tampoco sentenciaron por simples delaciones. Por la inversa, necesario es advertir que lo hacían siguiendo todos los tramites del procedimiento criminal, desde la audiencia de testigos en pro ó en contra de los delincuentes y su defensa circunstanciada, hasta la publicación de las sentencias en las reuniones del Mayor Consejo. Tampoco es verdad, y esto viene á destruir muchas ideas lúgubres y fantásticas, que los inquisidores tomasen asiento en una

sala con tapices negros, alumbrada apenas por una que otra antorcha de luz amarillenta que prestaba al recinto aspecto fatídico y casi mortuorio. Funcionaron, antes bien, en una sala sencilla, bien iluminada, que está á continuación de aquella donde se reunía el Consejo íntegro de los Diez, del cual formaban parte los inquisidores á manera de delegación. Y en esa sala vemos ahora varias pinturas del siglo XVI, por el estilo de las demás que llenan el Palacio.

Advertencias como las que acabo de hacer no significan que tanto los inquisidores como el Consejo dejaran de cometer crueldades y severidades extremas. Su oficio era cruel precisamente, y no eran tiempos aquellos muy apropiados para la clemencia ó benignidad. El derecho criminal aún permanecía bárbaro en las naciones de Europa; pero Venecia no se distinguió entre todas ellas por la crueldad, sino más bien por una recta administración de justicia. Como quiera que proporcionaban la pena con el delito, no se les antojaba brutal ni salvaje, cual nos parecería ahora, torturar al delincuente, amputarle miembros del cuerpo, someterle á suplicios atroces antes de poner término á su vida. Por el contrario, ello parecía perfectamente justificado y natural, comprendiéndolo de una misma suerte la víctima infeliz de tales suplicios como el pueblo que impasiblemente se ponía á contemplarlos. Y esto que ocurría en Venecia, respecto de todo género de crímenes, comunes y políticos, ocurrió igualmente, ó en términos

todavía peores, en otros países de Europa que algunos erradamente juzgarían menos bárbaros ó más adelantados.

Curiosas por demás, en cuanto significativas del espíritu de aquella época, y no de una muy remota sino de los comienzos del siglo XVI, me parecen algunas crónicas de Marin Sanudo que refieren torturas de que él mismo fué testigo. Y sin temor de la digresión, puesto que hacen al caso, importa recordarlas para formarnos concepto de como se apreciaba entonces la aplicación de los castigos. Describiendo Sanudo el suplicio que por delitos comunes se dió á varios jóvenes patricios en 1513, en medio de otros detalles horrorosos, dice que uno de ellos, Molin, condenado á la decapitación, cayó al primer golpe del hacha del verdugo, quien creyéndolo muerto, se dispuso á poner en la horca á otro de los jóvenes condenados. *Ma in questo mezo ch'el apicoe questo,* observa Sanudo (cuyo preciso lenguaje quiero conservar porque es más pintoresco y se comprende con facilidad), *el Molin si voltoe, e non era morto et vardaba apicar el compagno. E subito il boia* (verdugo) *veane zoso e li dete ancora de la manara* (hachazos) *et morite... Et compita questa justitia, tutti li piaque.*

Ese mismo año de 1513 condenaron á un clérigo Bortolo da Mortegliano por el delito de traición, á causa de haber abierto á los imperiales las puertas de un castillo en Friuli. Conducido al suplicio le dió el verdugo varios golpes con su hacha hasta creerlo

muerto y luego lo colgó en la horca para que el pueblo pudiese contemplarlo. *E ligato,* agrega el cronista, *si vete esso prete non esser ancor morto et moveva le gambe; unde tutti che li era apresso comenzono a trarli saxi* (tirarle piedras) *a la volta di la testa et di la persona, et cussì come li zonzeva, cussì esso monstrava resentirsi: pur tanto li fo trato che a la fin... morite; sicchè credo sentisse una crudel morte... et cussì finì la vita sua come el meritava.*

Estos casos de suplicios bárbaros antes de ajusticiar al reo demuestran claramente como semejantes castigos se hallaban arraigados en las costumbres populares hasta el siglo XVI, sin que nadie se escandalizara por ellos ni los creyese indignos de su cultura. Se ve que el mismo cronista Sanudo, hombre de letras, y tan culto como era posible serlo por aquellos días, no solamente los describe con perfecta naturalidad, sino que casi los celebra como escarmiento de los crímenes.

En la sala de los inquisidores se ve sobre el muro una abertura, á manera de buzón, por donde cualquiera podía echar denuncias y acusaciones secretas. Cubría la caja ó depósito una cabeza de león con boca abierta, hecha de marmol, de donde le vino el nombre de *bocche del leone,* y lo digo en plural porque en Venecia hubo varias bocas colocadas en diversos barrios. Mas no se crea que los inquisidores procediesen á ciegas y por simples denuncios anónimos. Las cartas sin firma y que no llevasen por lo menos

dos testigos no eran tomadas en cuenta por el Consejo, sino que mandaba quemarlas. Este hecho aparece confirmado por el mismo Marin Sanudo cuando narra en sus crónicas del Palacio que, habiéndose encontrado sobre la escalera una carta anónima dirigida al príncipe, donde se denuncia á tres damas patricias por violar las leyes contra el lujo y estar arruinando á sus familias con aquél que desplegaban, no se le prestó importancia ninguna aunque el hecho fuese cierto, por la única razón que la ley no permitía que se leyeran y tomaran en cuenta cartas ó denuncias anónimas.

Al examinar la Sala de los Diez me he dejado llevar un tanto de comentarios históricos que el recinto nos sugiere. Creo que no estarán de más y que el lector no los juzgará superfluos, toda vez que siempre es agradable y util conocer las tradiciones y el significado de las cosas que uno visita. Habría sido también éste el momento oportuno para hablar de las prisiones tan relacionadas con el Tribunal criminal, puesto que de ellas venían los reos para ser examinados por sus jueces, y de aquí volvían al encierro; mas para no perturbar el estudio del palacio y el orden de sus salas, prefiero dejar dicho asunto para el final de la visita, el cual no está lejano. Terminaremos, por consiguiente, la parte artística de las salas y, en seguida, bajaremos á las prisiones atravesando el famoso Puente de los Suspiros.

En los muros y techo de esta Sala de los Diez no escasean ciertamente pinturas interesantes. De caracter netamente histórico encontraremos dos: la de Leandro Bassano, que representa el encuentro de Alejandro III con el dux Sebastiano Ziani, vencedor de Federico Barbaroja, y luego después testigo de su reconciliación con el Pontífice; y el tratado de paz celebrado en Bolonia entre Clemente VII y Carlos V, esta última del pincel de Marcos Vecelli, sobrino de Tiziano. En el techo pintado por Veronese hay una hermosa alegoría con figuras mitológicas por el estilo de muchas otras que el artista no se cansó de repetir.

A continuación de la Sala de los Diez viene la de la Brújula, que servía, como ya dije, á los inquisidores de aquel Tribunal. Allí vemos el buzón para denuncias secretas que antes estuvo revestido con la *bocca di leone;* y detrás hay otra pequeña sala con igual ornamentación de pinturas en paredes y techo donde funcionaban los tres jefes del Consejo de Diez, cuyo recinto poco extenso se reducía á estas tres últimas salas, mucho menos lujosas en decoración que aquellas de las otras grandes corporaciones del Estado.

* * *

Llegando á la escalera *dei Censori* bajaremos hasta el primer piso para dirigirnos á la Sala del Mayor Consejo, que ocupa la extensión del Palacio por el

lado de la Laguna. De acuerdo con la importancia del Mayor Consejo y el número de miembros que lo componían, el local de sus reuniones es grande, colosal y está llamado á sorprendernos harto más todavía que los anteriores. Espaciosa como todo el frente del Palacio, de anchura proporcionada á semejante dimensión, con un piso más de elevación que las salas restantes, la del Mayor Consejo sería capaz de dar cabida á un Parlamento moderno, y ciertamente que ninguno de los existentes ofrece riqueza tal de pinturas y tal lujo de artesonado, que es obra maestra de primorosos artistas en madera del siglo XVI.

Pero debo confesar que más que profusión, lo que hay allí es abuso de pinturas, y estando muchas de ellas obscurecidas y ennegrecidas por la edad prestan al ambiente un efecto sombrío y triste que no parece avenirse bien con aquellas alegres fiestas y bailes suntuosos que en muchas ocasiones tenían lugar en su recinto. Se recordará, por ejemplo, las suntuosas recepciones de que traté en el capítulo de las Fiestas, con motivo de la visita de Enrique III y otros príncipes y personajes.

El aspecto actual de la sala y sus decoraciones datan de una fecha posterior á 1577. El 20 de Diciembre de dicho año se declaró un voraz incendio en una de las vecinas cámaras ducales, y todo esfuerzo resultó impotente para que no se destruyera en su totalidad la bellísima sala del Mayor Consejo, con las

pinturas de Giovanni Bellini, Carpaccio, Tiziano, Veronese y otros maestros que la habían decorado, y con la interesante serie de retratos de dux que adornaban el friso superior. Mas no hubo de transcurrir mucho tiempo sin que el gobierno veneciano procediese á

Tintoretto. Santa Catalina y dux Francisco Donato.
(Sala del Collegio)

reconstruírla, adoptándose al efecto los planos de Antonio da Ponte, quien se propuso conservar exactamente la fisonomía antigua. La fábrica del artesonado quedó en manos del veronese Cristoforo Sorte, cuya obra en tallados de madera dorada resultó inmensamente más bella y rica que el techo primitivo. Los mejores pintores de la época se pusieron á trabajar

telas con que cubrir las paredes, y entre ellos algunos de los mismos cuyos cuadros habían sido consumidos por el fuego. De aquí resulta que esta sala por sí sola constituye un museo abundante de la escuela veneciana y una abundantísima exposición de asuntos históricos ilustrativos de los anales patrios. Acaso la decoración pictórica no tiene otro defecto que su mismo exceso, pues llega á fatigar la vista haciendo casi imposible un examen prolijo y detenido.

Sobre la pared principal, donde están los asientos del dux y la Señoría, pintó el fecundo Tintoretto una tela inmensa, la más vasta pintura al óleo existente al decir de las guías, que representa la Gloria del Paraíso. Es ella tan colosal y tan sorprendente el número de sus figuras, que aún el Juicio Final de Miguel Angel, en la Capilla Sixtina del Vaticano, resulta sencillo y pequeño de composición al lado de esta obra de Tintoretto. El último dato por sí solo dará á entender que no es clara sino confusa y muy alambicada. No ofrece tampoco una visión agradable á los ojos ni al espíritu, sobretodo en la actualidad cuando los colores ennegrecidos y azulejos predominantes aumentan todavía más el caos de ese enorme conjunto de figuras en la Gloria.

Mientras más se estudia mayores motivos de sorpresa se ha de encontrar en el abuso que los maestros venecianos hicieron de su talento y fantasía, derrochándolos á menudo con poca discreción. Para una sala del Palacio, aunque ella estuviese destinada

á objetos exclusivamente políticos ó mundanos, como que era teatro de brillantes fiestas y hasta de mascaradas alegres y festivas, pintaban escenas propias del santuario; y á corta distancia, sin que el contraste chocase á su buen gusto ni á la más elemental conveniencia, acudían al paganismo, á la mitología, á la sensualidad aún, en su insaciabilidad para continuar decorando y embelleciendo el recinto de las corporaciones republicanas. Parece que Tintoretto en este caso hubiera querido seguir las huellas que Orcagna dejó trazadas en el Campo Santo de Pisa, y Luca Signorelli en la Catedral de Orvieto, y aquellas que los escultores del mil trescientos dejaron en sus geniales relieves sobre la fachada de la misma Catedral. Siguió todavía á Miguel Angel en el célebre fresco de la Sixtina, terminado pocos años antes; pero no se me oculta que el sitio para semejante composición no estuvo acertadamente elegido. Por esta ó aquella razón el suceso de su colosal obra resultó más bien mediocre que proporcionado al renombre de que goza tan insigne artista.

No pretenderé comentar las demás pinturas que tapizan las paredes laterales de la sala, puesto que yo mismo he carecido de suficiente paciencia para examinarlas con detalle. Básteme decir que están destinadas á ilustrar los fastos guerreros de la República, representando aquellas del costado del patio episodios de la vida de Sebastiano Ziani, Alejandro III y Federico Barbaroja; las del costado lagunar, las

hazañas de Enrique Dandolo, vencedor de los griegos y conquistador de Bizancio; y en la pared del fondo, la vuelta á Venecia de Andrés Contarini, vencedor de los genoveses. Cada uno de estos cuadros aisladamente podría interesar como arte y documento histórico; pero colocados allí en tal abundancia y de dimensiones tan grandes que no dejan un palmo de pared desnuda, acaban á la larga por fatigar á cualquier observador por muy entusiasta que sea.

Sobre un friso al rededor de la sala van setenta y seis retratos de dux, desde Obelerio Antenoreo correspondiente al año 804, cuando la sede ducal estaba todavía en Malamocco, hasta Francisco Venier, ascendido al trono en 1554. Les pintaron en medallones Tintoretto y sus discípulos siguiendo con escrupulosidad la antigua serie de retratos que allí existían antes del incendio. Y es digno de observarse, como ya en otra parte lo expresé, que el local donde debía aparecer la efigie de Marino Faliero se mantiene vacío, y en vez de dicha efigie vemos la siguiente inscripción, bien terrible para su memoria: *Hic est locus Marini Falethri decapitati pro criminibus.* Galería semejante, aunque más larga y completa, nos ofrece en San Pablo de Roma la serie de retratos de Pontífices, desde San Pedro hasta León XIII.

El techo de la sala que examinamos, obra de Cristoforo Sorte, es una verdadera maravilla de riqueza y lujo, de tal manera que lo reputan el más hermoso en el Palacio ducal. Dentro de los contornos de ma-

dera esculpida y dorada que forman suntuosísimo marco, van telas donde rivalizaron los mejores pintores del último brillante período del Renacimiento. Y entre ellos sobresale una que puede talvez considerarse como la obra maestra decorativa de Pablo Veronese: Venecia coronada por la Gloria y rodeada por la Fama, la Paz, la Abundancia y las Gracias. He aquí la última y más espléndida apoteosis de la reina del Adriático. A manera de síntesis de toda su larga y gloriosa historia, Venecia se nos representa en el cenit de poderío, precisamente cuando ya comenzaba á declinar y cuando el destino no le reservaba muchas nuevas glorias, sino que habría de contentarse con el recuerdo de las antiguas. Rica de color, exuberante de formas, magnífica en cuanto á concepción y ejecución técnica, esta pintura dice la última palabra del esplendor veneciano, como supo expresarlo el arte del mil quinientos; y por tal razón nos interesa bajo una doble faz: su belleza artística y su significación sintética de un grande Estado desaparecido. Después de ella no se pudo cantar más las glorias de Venecia, salvo en uno que otro instante excepcional, pero insuficiente para contener la rapidez con que el retroceso cundía y con que las antiguas tradiciones se desvanecían, alejándose más y más en la distancia de los siglos (1).

---

(1) Véanse los comentarios acerca de esta pintura decorativa y el grabado de la misma en la pág. 197.

Digno por todos conceptos de la noble asamblea era, por consiguiente, el local donde el Mayor Consejo celebraba sus reuniones presididas por el dux y la Señoría. Todos los magistrados, todos los patricios inscritos en el libro de oro de la República tomaban asiento en esta sala, formando en conjunto la más elevada y soberana autoridad. Desde los tiempos medioevales del siglo XII, cuando para evitar tiranías de uno solo juzgaron preciso privar al dux de numerosas atribuciones, instituyendo un gran Consejo al cual se las transferían; y desde los tiempos en que el dux Gradenigo contuvo á la democracia alejándola de dicha asamblea, así como antes habían contenido los avances de la autocracia; desde siglos tan remotos hasta el final de la República, en todo momento de una larga historia, funcionó esta elevada corporación, formando parte de ella los más conspícuos y respetables ciudadanos.

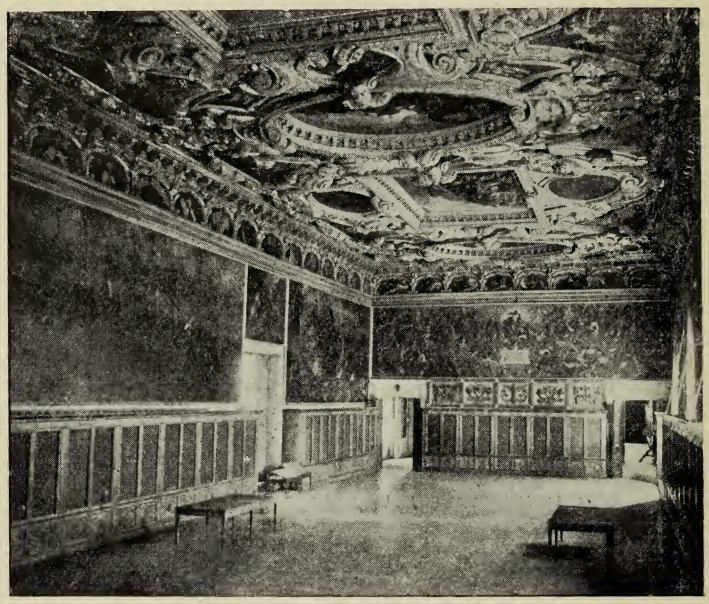
Estaba en sus manos el poder sumo, por encima de todos los demás consejos y magistrados; en su seno se dictaban las leyes y regían los supremos destinos de la República. Por numerosos que fuesen sus miembros, por variados los intereses personales y las ambiciones que algunos de los mismos pudieran sustentar, es un hecho averiguado que la asamblea del Mayor Consejo dejó en los anales venecianos y en la historia de los Parlamentos, en cuya categoría podría clasificarse, recuerdo honrosísimo de buen sentido, cordura, patriotismo y acierto. Rueda mayor

en el complicado engranaje de la máquina gubernativa, ella funcionó siempre sin grandes tropiezos ni grandes asperezas, contribuyendo de una manera principal á que aquel mecanismo industrioso, dificil y sujeto á mayores obstáculos que cualquiera otro mecanismo, marchase constantemente adelante, conduciendo la gallarda nave del Adriático al Mediterráneo y del Occidente al Oriente.

* * *

Réstanos que ver una sala todavía antes de terminar la visita del Palacio: aquella del Escrutinio, donde tenía lugar la elección de los dux. Si no acabáramos de admirar la sala vecina del Mayor Consejo, seguramente que esta última nos parecería extraordinaria, pues que sus dimensiones son vastísimas y no es menos profusa la decoración. Edificáronla y la enriquecieron con pinturas después del recordado incendio de 1577, de suerte que su estado actual corresponde exactamente al de la sala del Mayor Consejo, y los cuadros pertecen á artistas de una misma época. Palma el joven descuella allí con una composición grandiosa del Juicio Final en análoga colocación y muy parecida á la Gloria de Tintoretto; y, entre muchas pinturas de hazañas venecianas, nos llamará la atención la batalla de Lepanto que pintó Vicentino, cuyas galeras rojas del siglo XVI atraen la vista desde la distancia con preferencia á

los demás asuntos históricos ó guerreros. Sobre el friso, de igual modo que en la anterior sala, van colocados medallones de treinta y nueve dux, continuando y terminando la serie completa de magistrados, desde Pedro Loredan, elegido en 1567, hasta Luis Manin que abdicó en 1797.



Sala del Escrutinio. « Juicio Final » de Palma en el fondo

Y antes de abandonar la sala del Escrutinio, dando una mirada al arco de marmol en el fondo, que el Senado mandó levantar en honor de Francisco Morosini, conquistador de Morea y vencedor de los turcos

en cien combates, según reza la inscripción que lo ilustra, saldremos un instante al balcón central del Palacio que da á la Piazzetta, para disfrutar el magnífico panorama.

Después que se ha fatigado nuestra vista con la inspección de tanta sala y de las interminables proezas venecianas, reales ó fantásticas, en sentido místico ó en sentido profano, pero casi siempre sombrías y tristes, ¡qué agradable transición es respirar el aire fresco de la Laguna y contemplar el bellísimo espectáculo de afuera! Desde el balcón del Mayor Consejo, en la fachada hacia el Adriático, ya habíamos admirado el paisaje marítimo con las embarcaciones, el Canal Grande, la iglesia de San Giorgio Maggiore en la isla del frente, y varias otras islas verdes que hasta el Lido se pierden en el horizonte. Ahora, desde este balcón de la Plaza donde aparecían los dux y sus augustos huéspedes para ser saludados por un pueblo entusiasta, en medio de estatuas y ornamentos góticos del siglo XV, veremos el panorama arquitectónico más bello que exista. A la derecha un costado de San Marcos, con sus cúpulas y mármoles de todos colores, mosaicos y esculturas, que brillan con mil reflejos á los rayos del sol. Un poco más allá veremos como van extendiéndose los edificios de la Plaza: la torre del Reloj con esmaltes azules y figuras de oro, y los Moros de bronce listos para tocar su campana; las Procuradurías Viejas donde habitaron los altos funcionarios de San Marcos,

inferiores en dignidad solamente al dux. Al frente la Plaza misma con las palomas revoloteando y sus transeuntes que jamás se fatigan de transitar y pasear por ella; la nueva mole del Campanile, único lunar del cuadro mientras no se reponga tanta belleza y primor artístico derrumbado; la admirable Libreria de Sansovino que se levanta graciosa y elegante con sus adornos de blanco marmol, como la última expresión de un arte puro el cual, no pudiendo ir más allá, no tuvo otro remedio que detenerse y decaer.

Y mirando hacia la izquierda divisaremos las dos columnas griegas con los símbolos de protección celeste sobre sus capiteles, el león de San Marcos y el cocodrilo de San Teodoro; y detrás de ellas el molo y el puerto, con la entrada del Canal Grande y su nobilísima portada de la Aduana de mar, hasta que la vista se confunda por encima de muchas islas y edificios en el horizonte.

Contemplar semejante panorama, único en el mundo por su belleza y originalidad, desde la altura de los balcones ducales ofrece no solamente agradable descanso, como decía, después del largo y fatigoso examen del Palacio, sino una deliciosa fuente de emociones estéticas, toda vez que así se nos exhiben uno en pos de otro, y en forma que desde el nivel del suelo resulta imposible abarcarlos, todos los monumentos de la vecindad y unos cuantos paisajes que prestan á Venecia su encanto especialísimo.

* * *

Para colmo de contrastes, de la belleza panorámica de estos elevados balcones donde gozábamos del aire puro y de ese sorprendente espectáculo de naturaleza y arte, vamos á pasar á los negros horrores de las prisiones venecianas donde se nos revelarán bárbaras costumbres é incomprensibles atrocidades de una edad sin misericordia.

Cuando estudiábamos la sala del Tribunal de los Diez y la de los Inquisidores de Estado, vimos aquella boca de león por donde caían las denuncias secretas. Vimos también en otra parte como los miembros del primero estaban encargados de juzgar los delitos comunes y los crímenes políticos, así como á los monederos falsos y á los traidores; y como los segundos perseguían la indagación de esos mismos delitos y muy en particular la divulgación de los secretos de Estado. Pues bien, nos tocará visitar ahora los restos de las cárceles donde eran encerrados los grandes delincuentes, y en camino de las prisiones tendremos que atravesar aquel célebre puente de los Suspiros, tan emocionante, tan triste y fatídico que aún sin conocerlo inspira horror por sus tradiciones y leyendas.

Las cárceles destinadas á castigar delitos leves estuvieron esparcidas por toda la ciudad; aquellas de Estado, para los delitos muy graves, estaban, en cambio, á inmediaciones ó en el propio Palacio ducal.

Y entre estas últimas existían de dos clases: las superiores ó *Torreselle,* construídas contemporáneamente con el Palacio sobre el piso de más arriba, donde encerraban, al decir de Zanotto, *li homeni de conto, retenuti per il Conseio dei X,* y las inferiores, edificadas en el primer tercio del siglo XIV, á nivel del suelo, en la dirección del Molo, y que recibieron los curiosos apodos de *Liona, Morosina, Moceniga, Forte, Orba, Frescagioia, Vulcano* y otros más. Aunque en los decretos se les calificaba *de subtus Palatium,* dichas cárceles no eran realmente subterráneas, como se cree y esta designación parece indicarlo, sino que estaban á un mismo nivel que el piso terreno del Palacio, es decir, en la superficie del suelo.

Cuando en el siglo XVI se procedió á la reconstrucción del costado del Palacio que da al pequeño canal entre aquél y el macizo edificio de las Prisiones, construyeron unas cuantas celdas más á orillas del *rio,* llamándolas *camerotti,* ó *pozzi* en lenguaje popular, bien expresivo por cierto de lo que tales celdas aparecen. Para que lleguemos á ellas desde el patio ducal preciso es descender varias gradas y atravesar por espacio de algunos metros un corredor estrecho y obscuro, entre muros de piedra, el cual ya prepara el ánimo para las lobregeces inauditas de aquellas cavernas. De las diez y ocho celdas que allí dispusieron á dos diferentes niveles, se visita una sola, perfectamente conservada; pero ella sobra para que el viajero se forme idea cabal de como quedaban

encerrados los prisioneros. Toda de piedra, abovedada en el techo, de unos cinco metros y medio de largo, dos y medio de ancho y otro tanto de altura, penetraba por la miserable abertura, á guisa de puerta, una luz pobre y escasa. Al fondo de la celda se ve un poyo de madera largo y angosto que servía de lecho al prisionero, y sobre las paredes, donde quedan rastros de lámparas con que se alumbraban durante la noche, podemos leer una que otra inscripción trazada en grafito, ó con sustancias minerales productivas de color, por el estilo de las que copio en seguida:

De chi me fido guardami Iddio,
De chi no me fido me guarderò io,

á la cual va agregado el nombre de *Francesco;* ó bien esta otra fórmula de prudencia proclamada por un reo que no fué tan prudente al cometer su delito y al caer en manos de la justicia:

Non ti fidar d'alcuno pensa e tacci
Se vitar vuoi de spioni insidia e lacci
Il pentirti e agitarti nulla giova
Ma ben del valor tuo la vera prova.

Las prisiones de que acabo de hablar servían para el encierro de prisioneros políticos condenados á la humedad y obscuridad, según los términos de la sentencia; pero en la parte superior del Palacio, inmediatamente debajo del techo, establecieron cuatro celdas secretas más, á fines del siglo XVI, llamadas *Piombi*

(plomos), á causa de estar en contacto con el plomo de los tejados. Quién sabe cuál de las dos categorías de cárceles fuesen más terribles. No podríamos apreciarlo ahora porque los Plomos ya no existen, habiendo quedado destruídos desde los últimos días de la República.

Más ó menos en la fecha de la reconstrucción de la parte oriental del Palacio con sus « pozos, » el arquitecto Antonio da Ponte levantó el macizo edificio al otro lado del canal destinado á servir de prisión y que todavía conserva idéntico destino. Poco tiempo después le comunicaron á bastante altura con la residencia del gobierno, por medio de un puente de piedra, cerrado y abovedado, que se ha hecho célebre en todo el mundo con su nombre de « Puente de los Suspiros. » Por él atravesaban los reos el camino de su prisión hasta las salas del Tribunal que conocía de los procesos criminales, y de este triste destino procede el nombre con que el pueblo veneciano le bautizó desde el principio.

Corren á propósito del célebre puente tradiciones ó leyendas muy lúgubres, y verdaderas ó no, el hecho es que debe haber sido teatro de muchos dramas y escenas sangrientas. Pero de que los prisioneros lo atravesasen una sola vez, y de que aquél que le pasaba podía ya considerarse próximo á abandonar la vida, no son cosas dignas de fe, por cuanto sabemos perfectamente que no todos los reos eran condenados á la pena capital, así como todos, en cambio, debían volver

Puente de los Suspiros entre el Palacio y lus Prisiones

de la audiencia de los Diez á sus respectivas prisiones. Cuéntase también que durante la noche los verdugos arrojaban al mar el cadaver de los ajusticiados desde la altura del puente de los Suspiros; mas no me consta

que el hecho sea fidedigno. En todo caso el puente de los Suspiros conserva una tradición harto triste y melancólica, no habiendo documento histórico ni escritor erudito moderno capaz de deshacer la fatídica impresión que ha producido constantemente y seguirá produciendo á los extranjeros, desde Byron que lo cantó en sus estrofas del Childe Harold, hasta el último viajero de nuestra época contemporánea. Sus formas elegantes y un tanto pesadas que ya anuncian la arquitectura decadente del siglo XVII interesarán á cualquiera que le mire; pero mucho más que la parte artística interesa y atrae la faz dramática de la estructura, haciendo de él uno de los objetos más conspicuos y universalmente repetidos de toda la ciudad, del cual no sabrían prescindir ni libros, ni albums, ni colecciones de vistas fotográficas de la hermosa capital del Adriático.

Tristísima impresión producen en nuestro ánimo las antiguas cárceles venecianas, formando un horrible reverso de la medalla á tanta suntuosidad, tanta grandeza y arte en los vecinos monumentos; y mayor todavía si quien las visita no ha tenido oportunidad de conocer otras viejas prisiones europeas del mismo tiempo. En cuanto á mí, con sus horrores y todo, con humedad, obscuridad y hierros, y por muy terribles que las encuentre, no puedo menos de reconocer que dichas prisiones no fueron más inhumanas ni terribles que otras en los demás países de Europa. Recuerdo en este momento dos muy famosas, á ori-

llas del agua ó más bien sobre las mismas aguas del mar y de un lago: la de Munckholm, en el bellísimo estuario de Throndjem, en Noruega, y la de Chillon en el no menos bello lago Leman, donde se consumieron miserablemente durante muchos años vidas tan interesantes como la del ministro danés Schuhmacher y la del caballero Bonnivard.

Los tiempos antiguos hasta hace pocas generaciones fueron siempre extraordinariamente crueles en el trato de los prisioneros y en la aplicación de los castigos, de suerte que no sería lícito imaginarse que la República veneciana, tan culta, tan bien organizada, tan admirablemente régida por sabias leyes y gobierno no menos sabio, constituyese una deshonrosa excepción en su sistema criminal. Hay que tener presente como las prisiones de otros países fueron igualmente atroces, y no menos bárbaras las penas aplicadas á los reos de delitos contra la paz interior y seguridad de la patria.

El ilustre historiador Molmenti hace á este propósito un elocuente alegato en favor del buen nombre de la suya. De igual manera que defiende á los miembros del Consejo de Diez y á los Inquisidores del cargo que atropellasen aquellas reglas elementales de justicia, así también se encarga de probarnos que el trato de los prisioneros no fué tan inhumano como algunos autores extranjeros se complacen en ponderarlo. Sostiene que no estaban las cárceles bajo el nivel del agua, que no sepultaban vivos á los prisio-

neros, que no les dejaban morir de hambre, y en una palabra, que el gobierno veneciano jamás les infligió peor tratamiento que aquél que á la sazón predominase en los países más civilizados de Europa. Cita ejemplos, por el contrario, de algunos reos quienes, después de larguísima prisión, recobraron su libertad saliendo de allí llenos de salud y vida.

El hecho que la Señoría solicitase del Papa Urbano V especiales indulgencias para las personas caritativas que tomaran á su cargo la colecta de limosnas para los reos; el de existir un hospital donde medicinarlos en caso de enfermedad; el de la institución de una Cofradía del Crucifijo, fundada en la iglesia de San Bartolomé sin otro objeto que allegar recursos para socorro de los delincuentes y propender por todos los medios posibles á su excarcelación: todo ello indica que la sociedad veneciana no permaneció indiferente ante la triste suerte de esos infelices, sino que antes bien se interesaba por ellos procurando buscarles alivio.

El criterio para castigar los delitos era entonces harto diferente de como le tenemos en la civilización actual. Las penas corporales, por brutales que fuesen, parecían indispensables, y á nadie le importaba un ardite ver padecer en el suplicio á alguno de sus semejantes. Tan grande era el rigor de los tiempos que se procuraba equilibrar con torturas la gravedad del crimen, y en tratándose de un criminal nada parecía demasiado rigoroso, ni los sufrimientos físicos,

ni las mutilaciones del cuerpo, ni cualquiera otro castigo que hoy rechazaría con indignación nuestra cultura y sensibilidad.

Ya vimos como el cronista Sanudo refiere los suplicios de un joven patricio y de un eclesiástico traidor, y como más bien se complace de que los castigasen en esa forma inhumana que lamenta de tales crueldades.

Venecia abusó, sin duda ninguna, de los rigores de su justicia; los jueces del célebre Tribunal de los Diez condenaron, sin duda, á muchos inocentes; acaso de vez en cuando el veneno y otros medios infames y traicioneros pusieron fin á la vida de algunos procesados; pero observa Molmenti, y con razón, que por desgracia sucedía análoga cosa en todos los Estados cristianos, así en Italia como en el resto de Europa, de tal manera que estos abusos y esta barbarie eran propias de la época y no patrimonio exclusivo de su ciudad. Llega hasta observar que no hay que extrañarse de que en Venecia apelaran alguna vez á medios infames para deshacerse de algún enemigo peligroso, cuando documentos recientemente encontrados atestiguan que el mismo rey cristianísimo Francisco I concibió el proyecto de hacer asesinar al Papa Clemente VII; agregando en seguida que, aunque los pecados ajenos no excusen las propias faltas, ellos nos dan una norma de los tiempos, y manifiestan que entonces, de no atraerse al enemigo con el estímulo del oro, ó dominarlo por la fuerza,

solían sus adversarios apelar al supremo recurso de arrebatarle traidoramente la vida.

Los comentarios sobre las prisiones y la justicia criminal veneciana me han conducido un poco lejos del tema principal. Salgamos de los tétricos pozos; alejémosnos del puente de los Suspiros, el cual en su interior no ofrece espectáculo parecido á cuando le miramos desde el puente *della Paglia,* á manera de colosal eslabón de piedra que enlaza á dos palacios; y atravesando nuevamente el magnífico patio con las fachadas de Rizzo y escalera de los Jigantes, salgamos á la Plaza por la bella puerta dorada, pues que ya terminó nuestra larga visita al Palacio ducal.

EL CANAL GRANDE

AUNQUE en realidad una excursión por el Canal Grande sea lo primero que se impone al visitante de Venecia, correspondiendo á aquella que las guías llaman de orientación, ha tocado en suerte que ella ocupe en este libro el último capítulo, lo cual, espero, no habrá de arrebatarle ni su importancia ni su interés. Es verdad que durante el estudio histórico y artístico emprendido en los anteriores fué preciso que me refiriese muy á menudo al Canal Grande, la arteria principal de Venecia, con sus iglesias, palacios, puentes y *traghetti,* de tal manera que mis lectores ya le conocen muy bien. Ahora se trata de que hagamos una excursión algo detenida, observando uno por uno los edificios notables que contiene y recordando algunas de sus tradiciones antiguas, las cuales acrecientan inmensamente el interés de esos edificios cuya procedencia es más ó menos remota.

Numerosos vaporcitos hacen desde algunos años á esta parte el trayecto de la Laguna, desde el Lido á los Jardines Públicos, y de allí, deteniéndose en estaciones muy vecinas unas de otras y entrando al Canal Grande, hasta el extremo del mismo en Santa Clara. Ese medio de trasporte no puede ser más cómodo ni barato. Nosotros, sin embargo, preferiremos para nuestro propósito la tradicional góndola veneciana, vehículo de universal renombre que ha servido durante siglos para el tráfico de los canales y que ningún adelanto moderno habrá de desterrar de Venecia si ella no desea privarse de una de sus mayores peculiaridades y atractivos. Mucho más lento es el trayecto en góndola que en embarcación mecánica, pero justamente la lentitud de su marcha se presta á que observemos mejor las bellezas de la orilla, y, por otra parte, así también respiraremos mejor el ambiente local.

Entre las diversas embarcaciones á remo que se conocen en los diversos puertos del mundo ninguna más característica ni de forma tan caprichosa como la góndola veneciana. Antes de que entremos á una de ellas en el Molo de la Piazzetta, vale la pena de dedicarle algunas palabras para explicar su origen y algunas de sus particularidades. Es aquél tan remoto que ya en el siglo XI la vemos mencionada en un diploma del dux Vitale Faliero, por el cual los habitantes de Loreo quedaban dispensados de preparar góndolas para el uso del supremo magistrado: *gon-*

dulam vero nullam nobis, nisi libera vestri voluntate facturi estis. Por consiguiente, desde los tiempos más obscuros de la Edad Media fué la góndola vehículo característico y usual en la Laguna. La etimología de la palabra no está claramente averiguada, pues que si algunos pretenden derivarla de la voz griega *kondy,* otros la derivan de la latina *cymbula* (barquilla), de donde con facilidad podría llegarse al vocablo veneciano *gundula.*

Del siglo XV para adelante tomó la góndola su aspecto actual, no en el color ciertamente porque la cubrían con paños dorados y de todos colores, sino en la forma. Pusiéronle en la extremidad á popa y á proa dos grandes trozos de metal, á guisa de lamas dentadas, que junto con prestarle elegancia mantenían el equilibrio de la barca. Sobre los asientos, de tal comodidad que no la ofrece ninguna otra embarcación, agregaron un techo ó cubierta encerrada por todos lados menos al frente, llamada *felze;* y á los costados sobre la borda, grifos ó delfines de bronce donde por medio de cordones iban atados los lienzos de aquella. Hacia fines del siglo XVI, el lujo veneciano que lo invadía todo extendióse también á las embarcaciones, rivalizando cada familia en la riqueza y primores de la suya. Estos abusos de ostentación indujeron al Senado á dictar un decreto que prohibía *li felzi da barca di seda et di panno,* y cualesquiera ornamentos dorados, pintados ó tallados; y otro decreto de 1584, dictado por los *Provveditori alle Pompe,*

prohibió en seguida que *niun barcarol ardischa vogar* las góndolas demasiado adornadas, bajo pena de prisión, galera y otras por el estilo.

Consecuencia de tales disposiciones de la autoridad es la uniformidad en la decoración de las góndolas y el color negro que adoptaron invariablemente. Así se conservan en el día de hoy, y si bien es cierto que no faltan algunas que se distinguan por su elegancia, de igual manera que los coches de gente rica en otras ciudades, como regla absoluta podemos decir que aquellas son curiosamente uniformes y nunca se apartan del tipo tradicional. La elegancia y el lujo de ciertas familias cífrase ahora más que en cualquiera otra cosa en el traje de los gondoleros, quienes llevan fajas de seda al cinto ó al brazo con los colores y escudos de la familia.

Tomaremos, pues, nosotros una de las góndolas de aspecto lúgubre y obscuro que están amarradas al costado de la Piazzetta, conservando el *felze* si estamos en la estación fría, ó protegiéndonos del sol con un ligero toldo de brin claro si el tiempo es caliente y hermoso. El gondolero, acostumbrado como está á servir de cicerone á los viajeros, aunque no comprendan gran cosa de su dialecto veneciano, nos dará muchas noticias de los palacios á una y otra orilla del Canal Grande; pero además de esas noticias sumarias y escasamente satisfactorias para quien desee profundizar un poco los secretos de los edificios, yo me esforzaré por agregar unas cuantas otras que he recogido en fuentes variadas de crónica ó historia.

* * *

Antes de entrar al Canal Grande, el cual comienza un poco más allá de lo que podría llamarse el puerto de San Marcos, la embarcación irá costeando la Piazzetta con el espléndido panorama de monumentos que la circundan, la Zecca que en forma tan maciza y grave construyó Sansovino, y los jardines que quedan á la espalda del palacio real, con su agradable terraza llamada á servir de punto de cita en las tardes de estío. Hacia la izquierda dejamos atrás la pequeña bahía encerrada por la isla de San Giorgio Maggiore, extendiéndose de un lado hacia el Lido y del otro hacia el ancho canal de la Giudecca cruzado por barcos de todo tamaño los cuales encuentran allí el verdadero puerto de Venecia.

Se inicia el Canal Grande por el costado izquierdo con el edificio de la Aduana de Mar, situado justamente en el triángulo de tierra entre aquél y el de la Giudecca; y por el costado derecho, allí donde terminan los jardines reales. Y como sería confuso observar indistintamente edificios de uno y otro lado, á fin de proceder con método y la mayor claridad posible para los lectores, haremos la excursión fijándonos primeramente en aquellos de la ribera izquierda, los cuales se imponen con preferencia por levantarse allí la magnífica iglesia de la Salute, y dejando los de la derecha para cuando regresemos de nuestra gira.

Vista del Canal hacia la Salute y Dogana da Mare

Describí en otro capítulo la arquitectura del edificio de la *Dogana*. Maciza, baja, de piedra blanca de Istria, la estructura del siglo XVII no tiene más artístico ornamento que una estatua de la Fortuna sobre el globo terrestre, ambos en bronce dorado que despide brillantes reflejos á la luz del sol. Dice Ruskin que dicha alegoría de la Fortuna sobre el globo terráqueo caracteriza á un mismo tiempo las hipocresías de la época y las últimas esperanzas de Venecia al final de su historia. En realidad cuando construyeron en 1676 el edificio para la Aduana ya el comercio veneciano estaba en completa decadencia; limitado era el número de sus barcos, y á pesar de las afortunadas y brillantes expediciones de Francisco Morosini que parecieron revivir por algunos años la antigua preponderancia, no podríamos decir que le sonreía la fortuna. Mas la misión del arte veneciano consistió en prolongar las glorias patrias, conmemorándolas en la estatuaria ó en pintura, y haciendo la ilusión de que aquellas perennemente se mantienen.

La iglesia de la Salute atrae las miradas desde muy lejos con sus elevadas cúpulas y su masa compacta de riquísimos adornos. Mientras más nos acercamos nos sorprenderá más esa riqueza increíble de detalles ornamentales, y nadie dejará de admirar el talento de Longhena que la construyó. Medio Renacimiento, puesto que el arquitecto no podía olvidar completamente las lecciones de su maestro Palladio;

medio *baroco,* como que el siglo XVII imponía gustos y tendencias harto alejadas del clasicismo, la iglesia de la Salute es un monumento espléndido que si no existiera habría sido menester inventarlo para comenzar el Canal Grande en forma brillante y suntuosa.

En 1630 azotó á Venecia una plaga terrible que en poco más de un año había hecho 47,000 víctimas, y el doble número en las comarcas vecinas de la Laguna. Consternadas la ciudad y las autoridades ante semejante desolación hicieron voto solemne de levantar una magnífica iglesia á la Virgen de la Salud apenas terminase la peste. Y para cumplir dicho voto decretó el Senado dos años más tarde la construcción de esta iglesia á entradas del Gran Canal, quedando admirablemente satisfecho el compromiso contraído con la Virgen de la Salud.

No menos magnífico que el exterior es el interior de la iglesia votiva, y además de lo que pueda interesarnos su arquitectura hemos de encontrar allí una verdadera galería de cuadros de la mayor importancia, así en la iglesia misma como en las sacristías, donde existen telas de Tiziano, Basaiti, Tintoretto y otros maestros de primera nota. A propósito de las Bodas de Caná de Tintoretto, inmenso cuadro que exige mucho estudio para comprenderlo debidamente, observa Ruskin que los cicerones muestran al visitante todas las curiosidades de la sacristía en cinco minutos apenas, de suerte que aquél dispone de unos cuarenta segundos para examinar esa obra espléndida

de Tintoretto que no se alcanzaría á estudiar bien en seis meses. Mas como nosotros no podemos disponer de semejante tiempo ni nada parecido, nos contentaremos con dar una rápida ojeada al rededor de la iglesia y sacristías, saliendo en seguida á tomar la góndola que dejamos amarrada al pie de los escalones de marmol.

Pero antes de continuar adelante será preciso observar el edificio contiguo á la iglesia de la Salute, el cual se interpone entre ella y la *Dogana da Mare*. Es el Seminario Patriarcal veneciano, construído por el mismo arquitecto Longhena y que ofrece en su recinto muchos objetos dignos de ser examinados. En su oratorio veremos las tumbas de gran número de patriarcas y la del grande artista Jacopo Sansovino; y los claustros, convertidos en museo de esculturas é inscripciones recogidas de muchas antiguas iglesias, nos ofrecerá innumerables recuerdos históricos de Venecia. Hay además un museo estatuario y una galería de pinturas con varias obras notabilísimas, como la Santa Familia de Leonardo da Vinci, llamada de la familia Sforza, y el cuadro de Giorgione, Apolo y Dafne, de que tuve ocasión de hablar en otra parte. Todo esto que se refiere á las artes y á la historia local, así como la Biblioteca, rica en libros y manuscritos antiguos venecianos, hace del Seminario Patriarcal centro importantísimo de estudio y cultura.

* * *

Pasada la Salute se desarrolla á nuestra vista á uno y otro lado el espectáculo más interesante del Gran Canal con su doble fila de palacios más ó menos grandiosos y de diverso estilo, que prestan al panorama de Venecia tan especial encanto. En efecto, otras ciudades italianas se han hecho famosas por la arquitectura de unos cuantos edificios antiguos sobresalientes. Tres, cuatro ó cinco palacios de la Edad Media ó del Renacimiento bastan para asegurarles ese renombre conquistado. Pero Venecia les posee, diré por centenares más bien que por docenas, como quiera que edificios grandes y pequeños, residencias principescas y moradas de gente obscura, edificios públicos é iglesias, casi todo en ella es hermoso de líneas arquitectónicas ó atrayente por su decoración.

En ninguna parte podemos apreciar mejor que en el Canal Grande esta exposición de arquitectura porque la avenida espaciosa permite desarrollarse al panorama sin obstáculos que lo empequeñezcan. Los estilos normando y gótico se mezclan contínuamente con el de Renacimiento; las columnitas y pequeños arcos del primero con las ojivas y balcones primorosos, con la masa de piedra imponente y negruzca de las construcciones clásicas griego-romanas, harto más grandes pero no tan graciosas ni originales como los edificios más antiguos. Ahora bien, si esta va-

riedad y riqueza de arquitectura prestaría atractivos al panorama en cualquiera parte, cuanto más no ha de ser aquí donde vemos á los edificios salir desde la superficie del agua, reflejándose en su masa verdosa y contrastando su inmovil grandiosidad con el perpetuo movimiento de las embarcaciones, el ir y venir de las góndolas negras, de las barcas de pesca con velas de colores y de la abigarrada y pintoresca población de esta ciudad acuática.

Philippe de Commines, embajador del rey de Francia Carlos VIII, á poco de llegar á Venecia en 1495 escribía sus impresiones del Gran Canal de la manera siguiente: « Les gallées passent à travers du Canal Grand et y ay veu navire de quatre cents tonneaux au plus près de maison: et est la plus belle rue que je croy qui soit en tout le monde, et la mieulx maisonnée, et va le long de la ville... C'est la plus triomphante cité que j'aye jamais veu et qui plus fait d'honneur à ambassadeurs et éstrangiers, et qui plus soigement se gouberne, et où le service de Dieu est le plus sollempnellement fait » (1).

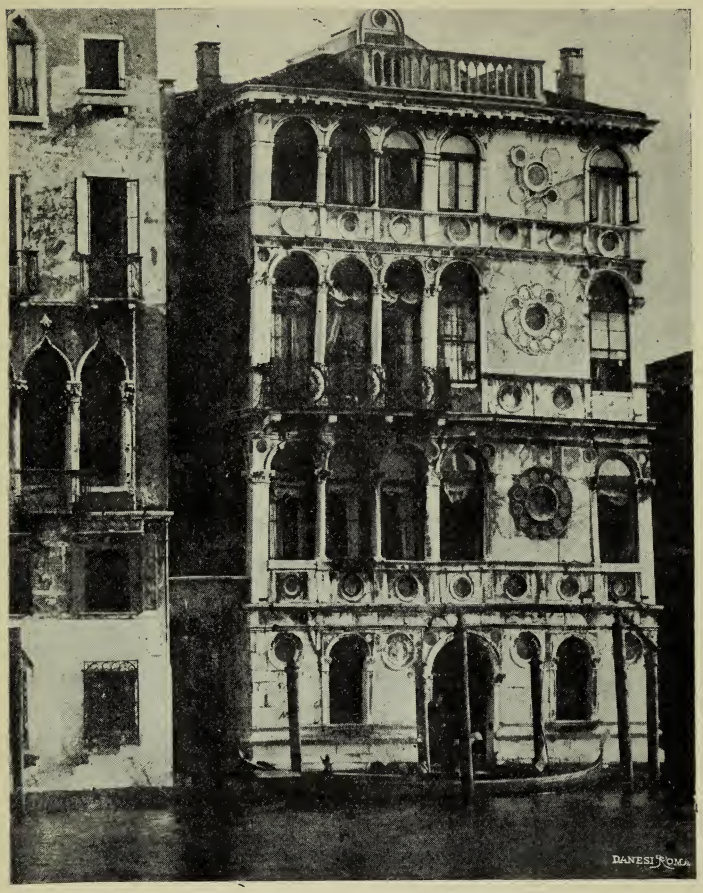
Repetiré ahora lo que dije en otra parte de este libro. Ninguna impresión de viajero es más extraña y á un mismo tiempo más deliciosa que la que nos proporciona un paseo en góndola por el Canal Grande, y si alguna vez nos sería permitido trasportarnos al mundo de los sueños ello es cuando le recorremos.

---

(1) Ph. de Commines, Mémoires, t. VII. Paris, 1881.

La luz y el colorido contribuyen eficazmente á esta fuerte impresión embelleciendo los objetos que nos circundan y prestando al marmol de los palacios destacados entre el cielo y el agua, tintes que nos parecen absolutamente nuevos y fascinantes. Razón tienen, por consiguiente, los pintores de todas partes para venir á inspirarse en el ambiente veneciano donde se les brinda modelos incomparables. Cualquier panorama, cualquiera edificio, cualquiera detalle resulta pintoresco y hermoso, de tal manera que nunca se les reproducirá en demasía.

Al lado de la Salute vemos la pequeña iglesia gótica de San Gregorio, fundada á mediados del siglo XIV junto con la Abadía del mismo nombre, cuyo claustro ó patio interior es uno de los más pintorescos de Venecia. Un poco más adelante, entre San Gregorio y dos ó tres edificios hasta la vistosa fábrica de mosaicos de la Casa Salviati que exhibe su propia industria en las paredes del suyo, está el palacio Dario, en el estilo de los Lombardi, sobrio y ligeramente inclinado. Ninguna descripción ó fotografía podrá dar idea completa de este palacio que, sin ser grande ni magestuoso, produce un efecto incomparable de color con sus discos de pórfido y mármoles de todos matices incrustados dentro del muro, á la manera de pavimentos cosmatescos; pero me contentaré con decir que el palacio Dario es uno de mis favoritos, pues que conserva mejor que muchos otros el sabor antiguo y cierto misterioso encanto que ya comienza



Palacio Dario

á perderse en los edificios reparados y modernizados con exceso.

El palacio Venier que viene en seguida quedó en la mente de su arquitecto y de sus dueños, pues que

abandonaron su construcción á dos ó tres metros encima de los cimientos. Los jardines emboscados y las enredaderas que envuelven esos rudimentos de pared prestan, sin embargo, una nota verde y deliciosa en medio de los edificios vecinos, haciéndonos la ilusión, con el pintoresco abandono y las ramas que caen hasta el bordo del agua, que se tratase de una ruína de tiempos antiguos.

A continuación del palacio gótico da Mula, hoy Morosini-Rombo, veremos la casa de Murano de que ya hablé, tentando á los extranjeros con el despliegue de sus mosaicos y vidrios dorados; y al otro lado del angosto *rio,* en el Campo de San Vito, el palacio Loredan. Los pilotes de madera colocados al frente de los palacios, bien para amarrar las góndolas que atraquen á su puerta ó para impedir que las embarcaciones extrañas se aproximen demasiado al pie de cada morada, van pintados con los colores heráldicos de las familias respectivas. Ahora bien, en los dos costados del Loredan, puesto que este edificio hace esquina entre el Canal Grande y el pequeño de San Vito, veremos que dichos pilotes son de color amarillo y encarnado, ó sean los colores de la bandera española. Luego nos dirá el gondolero que esto se debe á que el palacio pertenece y allí reside don Carlos de Borbón, pretendiente á la corona de España. Si uno puede fiarse de las noticias del gondolero, y esto lo asevero bajo su responsabilidad y no la mía, don Carlos es propiamente veneciano, pues que no

solamente ha hecho de Venecia su habitual residencia durante muchísimos años, sino que nació allí mismo, en el palacio Rezzonico, al cual llegaremos antes de mucho. Mas de una vez me ha tocado encontrar al desgraciado príncipe por los canales de Venecia, y se advierte su góndola desde lejos por los colores que visten los gondoleros. Nobilísimo de fisonomía, gallardo de figura, pasea en la tranquilidad y silencio de los canales el ocio obligado á que su suerte le condenó; pero quien sabe si no sería más feliz en las incertidumbres de un trono. Siempre que paso frente al palacio Loredan me viene á la memoria el recuerdo de los príncipes Estuardos. Los últimos miembros de esta familia arrojada del trono y de su patria pidieron albergue á la hospitalidad romana. Venecia de igual manera ofrece la suya á otro pretendiente sin esperanzas.

Avancemos unos cuantos metros más, pasando por delante de edificios escasos de historia, y llegaremos al Campo della Carità, pequeño espacio que tiene al fondo una iglesia abandonada y un convento cuyo recinto posee ahora la interesante galería de cuadros conocida con el nombre de Academia. En ese propio sitio hay un puente de hierro que atraviesa el canal perjudicando sensiblemente con su estructura poco graciosa la belleza y harmonía del panorama.

La Academia de Bellas Artes ocupa, como dije, el antiguo recinto de la *Scuola della Carità*. Famosas fueron estas instituciones venecianas que desde época

muy remota de la Edad Media se fundaron con fines piadosos ó caritativos. He tenido ya oportunidad de mencionarlas más de una vez, y como ésta será la última, diré que las hubo de tres clases: unas puramente de devoción, como la *Schola Battutorum,* cuyos miembros unidos con el vínculo de la piedad religiosa acostumbraron mortificarse y flagelarse; otras destinadas á reunir las colonias extranjeras para ayudarse recíprocamente entre sus miembros, como, por ejemplo, la de los Esclavones y la de los Albaneses, las cuales tenían de protector algún santo de su patria; y otras, en fin, que se propusieron reunir bajo una sola regla á los artesanos de cualquier arte ú oficio, bajo la protección de santos, es verdad, pero teniendo por mira principal el bienestar material de los asociados.

Admirables de todo punto las constituciones que les regían, sirviendo de ejemplo harto prematuro de una legislación del trabajo sabia y prudente, aceptada por los socios respectivos libre y voluntaria mente sin imposición alguna del Estado. Aunque en muchas de estas asociaciones el fin que se proponían fuese tan sólo económico y de conveniencia para los miembros de cada oficio, el lazo religioso contribuyó á darles mayor fuerza y solidaridad, como si no las tuviesen bastantes con el interés de recíproca asistencia y un amor á la patria que jamás se olvidaba y que conjuntamente con el amor de Diós todo lo presidía.

Pues bien, la *Scuola della Carità* que me sugiere estos comentarios, fué una de las seis escuelas mayores, llamadas Grandes por su importancia, sus riquezas y privilegios, y procediendo su institución del año 1260 fué entre todas la más antigua. Las cinco restantes son las que nombro en seguida: la de San Juan Evangelista, de Santa María de la Misericordia, de San Marcos, de San Roque y de San Teodoro. Muy á menudo nos hemos encontrado con estos nombres en el estudio artístico de Venecia, como quiera que en algunas de las *Scuole* se conservan verdaderos monumentos del arte, y sus mismos edificios forman notables modelos de arquitectura.

No ocurre así, sin embargo, con la que ahora tenemos delante de nuestra vista en el Canal Grande. Nada tienen de conspícuas en su exterior las construcciones subsistentes de la Carità, y si no encerrasen dentro de su recinto la Academia de Bellas Artes con la rica colección de pinturas venecianas, la *Scuola della Carità* no ofrecería tanto interés como las otras. Con todo no escasearán algunas bellezas decorativas correspondientes al siglo XV, como el magnífico artesonado de la primera gran sala donde se exhiben las pinturas primitivas, y el techo de aquella otra sala de la *foresteria,* para la cual pintó Tiziano la Presentación de la Virgen al Templo y donde la vemos aún. Dichos artesonados, más antiguos ciertamente que los que hemos visto en el Palacio ducal, los cuales datan de época posterior á los incendios del siglo XVI,

Vista del Canal pasado el puente de hierro. Palacio Rezzonico y Foscari al extremo

son verdadera obra maestra en esa industria artística de madera esculpida con profusión de oro, donde se intercalan unas cuantas pinturas religiosas para interrumpir la monotonía de los dibujos geométricos. Estos dos techos en la *Scuola della Carità,* mucho más sobrios en relieves y menos recargados de oro que los que trabajaron en el siguiente siglo, parécenme, sin embargo, de una belleza superior á los del Palacio, cuyos artistas abusaron sin duda alguna de sus inmoderadas tendencias á lo esplendoroso.

No me he querido detener á observar los cuadros de la Academia porque ya en el capítulo consagrado á la pintura fueron comentados los más notables entre ellos. Si examinase los demás caería en una tarea propia de guías venecianas y que me haría olvidar la excursión que ahora nos preocupa.

Una vez que hayamos pasado por debajo del puente de hierro, siguiendo siempre en la observación de los edificios de la izquierda, encontraremos los palacios Contarini degli Scrigni, uno gótico y el otro de principios del siglo XVII. *Scrigni* quiere decir cofre ó caja fuerte, y se aplicó popularmente dicho vocablo á los palacios, porque la familia Contarini poseía cuantiosas riquezas y tesoros que guardaba en cofres de hierro. Hubo ocho dux pertenecientes á dicha familia, desde el célebre Domenico que á mediados del siglo XI reconstruyó á San Marcos dándole la forma de basílica bizantina, hasta Nicolò Contarini, á quien cupo decretar durante aquella desastrosa peste de 1630

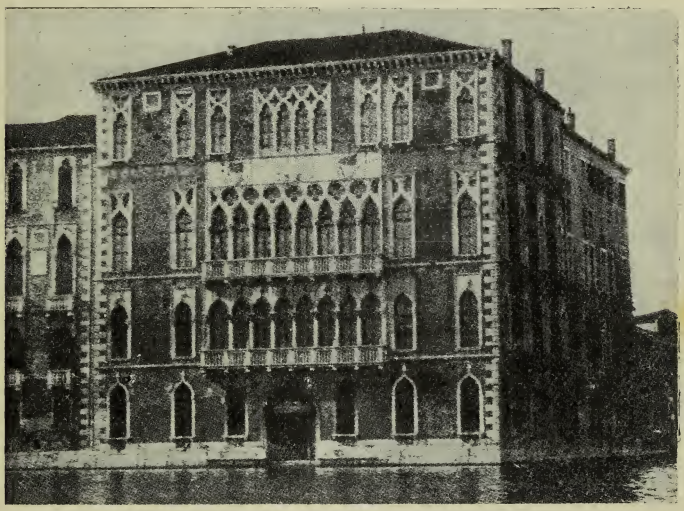
la construcción de la iglesia votiva de la Salute, y que murió precisamente á consecuencia de la plaga.

Luego atraerá nuestras miradas el monumental palacio Rezzonico, grande obra arquitectural de Longhena, el mismo arquitecto de la Salute que tanto brilló durante la segunda mitad del siglo XVII. La familia Rezzonico procede más ó menos de la citada época, habiendo llegado uno de sus miembros hasta el trono papal, con el nombre de Clemente XIII, á quien no podemos olvidar si no fuese por otra razón que por el bello monumento sepulcral en San Pedro de Roma con que lo inmortalizó el escultor Canova, inmortalizándose también á sí mismo. El noble palacio Rezzonico, que con ser de los menos antiguos es de los más suntuosos, pertenece ahora á un hijo del poeta inglés Browning muerto en su recinto no hace muchos años.

Tres notables construcciones góticas vienen en seguida, quedando colocadas en situación muy conspícua porque el Canal describe allí una curva que les hace avanzarse hacia el espectador. Son los dos palacios Giustiniani y el Foscari, el cual también llevaba el nombre de los primeros antes de que el dux Francisco Foscari lo adquiriese para sí. Me ocuparé exclusivamente en el último de los tres por contar una interesante historia,

Construído hacia los primeros años del siglo XV, en 1429 lo compró la República por 6500 ducados, lo que equivale á 250,000 francos en el día, para

regalarlo al duque de Mantua, á quien antes de mucho hubo de quitárselo por infidelidad. Luego después se hizo regalo del mismo palacio á otro duque, Francisco Sforza de Milán, pero se lo confiscaron á los diez años por motivos análogos á los del duque de Mantua. En 1447 lo compró el dux Francisco Foscari, haciéndole diversas reparaciones y agregándole un piso de altura. Desde entonces recibió su nombre con el cual se le distingue todavía.



Palacio Foscari

Ahora bien, relacionadas con este palacio que es una maravilla del arte gótico florido, corren unas cuantas tradiciones dramáticas que interesa recordar. Francisco Foscari había gobernado á la República

durante largos años distinguiéndose por sus virtudes y dejándonos su efigie grabada en el marmol sobre la Puerta de la Carta, cuando la mala fortuna vino á golpear las puertas del ilustre anciano hiriéndole con las mayores desgracias. Su hijo Jacopo se vió acusado ante el Consejo de los Diez por el patricio Loredan de estar en relaciones peligrosas con algunos príncipes extranjeros enemigos de la República. Es de advertir que Loredan hacía responsable al dux de la muerte de dos parientes suyos muy inmediatos, y por esa razón intentaba vengarse en cualquier forma de aquél y su familia. En los libros de Loredan se encontraron efectivamente escritas de su puño estas palabras: « Francisco Foscari, deudor de las muertes de mi padre y de mi tío. »

Examinado Jacopo por el Tribunal de los Diez y sometido á tortura condenáronle á cinco años de destierro, viéndose el propio padre obligado á confirmar la sentencia. Estaba ya por terminarse en Treviso el plazo de dicha condena, cuando acusaron nuevamente al joven Foscari de haber asesinado al senador Donato. Lleváronle á Venecia y después de torturarlo por segunda vez, aunque sin pruebas fehacientes del crimen, lo condenó el Consejo á destierro perpetuo en la isla de Candia. Y esta sentencia fué nuevamente confirmada por el propio padre. Mientras cumplía su condena cometió Jacopo la imprudencia de dirigirse á Francisco Sforza, duque de Milán, rogándole intercediera en su favor; mas como cayese

la carta en manos del Consejo de los Diez éste ordenó que le trajesen á Venecia. Trajéronle, en efecto, y por tercera vez fué sometido á tratamientos bárbaros de flagelación y tortura. Cuando durante el juicio le preguntaban qué razón había tenido para escribir á un príncipe extranjero, contestó Jacopo que, aunque al hacerlo ya bien se daba cuenta del riesgo de su acción, no se arrepentía de ella pues que siquiera de esta suerte cabíale la fortuna de respirar algún tiempo el aire natal en compañía de los suyos, compensando de sobra la dureza de sus castigos. Antes de mandarlo al nuevo destierro le permitieron una última entrevista con los padres y con su esposa é hijos. En los momentos de despedirse exclamaba Jacopo dirigiéndose al dux: « ¡Ah, señor, interceded por mí! » Y el anciano padre con heroísmo espartano le contestó estas palabras que han quedado célebres en los anales venecianos: « Jacopo, acata las órdenes de tu patria y no te preocupes de más. »

No pasó mucho tiempo sin que el infeliz Foscari muriese en el destierro, y poco después logró comprobarse que era inocente del homicidio de que tan injustamente le acusaran. El patricio Erizzo confesó en su lecho de muerte que él mismo había asesinado al senador Donato.

Entre tanto las venganzas de Loredan contra la familia Foscari no se saciaron con aquella víctima inocente. La avanzada edad del dux, quien ya con-

taba con ochenta y cuatro años, y los pesares producidos por su gran desgracia de familia dieron pretexto á Giacomo Loredan, que á la sazón presidía el Consejo de los Diez, para obtener del Tribunal un decreto de destitución contra aquel magistrado, fundándose en su incapacidad para continuar en el gobierno. El mismo Loredan se presentó al dux para notificarle el decreto junto con la orden de abandonar sus departamentos del Palacio en el término de ocho días. Francisco Foscari, con aquella misma impasible tranquilidad con que contestaba á las súplicas del hijo, contestó al emisario: « Nunca habría creído que mi edad avanzada iba á ser perjudicial á los intereses de la República; pero, aunque la destitución debería ser dictada por el Mayor Consejo y no por el Tribunal de los Diez, acato el decreto y abandonaré el cargo que he desempeñado durante treinta y cinco años. »

Despojándose de sus vestiduras ducales, dejando el anillo y el gorro, lleno de dignidad abandonó el Palacio en seguida, sin otra compañía que su hermano Marcos y algunos servidores fieles. Una góndola le aguardaba en el Molo de la Piazzetta para conducirlo á su morada gótica del Canal Grande donde muy pocos días después lanzó su último suspiro. En esos precisos momentos, al decir de las crónicas, las campanas de San Marcos anunciaban alegremente á la ciudad la elección del sucesor Pasquale Malipiero. Tan luego como el gobierno tuvo noticia de la muerte

de Foscari, arrepentido del injusto tratamiento á que le habían sometido, quiso tributarle cuantos honores fúnebres se acostumbraban á los dux; pero la viuda se opuso á ello alegando que, si su marido se había hecho indigno de seguir desempeñando el cargo ducal, también lo sería para recibir honores póstumos. Insistió el gobierno, sin embargo, y efectivamente se los tributaron con la mayor solemnidad posible de igual manera que si hubiese muerto sobre el trono.

El palacio Foscari que tenemos delante y que tanto agrada á la vista por la perfección y simetría de su líneas arquitectónicas, tiene todavía otro recuerdo histórico de primera nota muy diverso del anterior. Cien años después de lo que acabo de referir llegaba á Venecia en medio de una pompa estupenda el duque de Anjou, rey de Polonia y futuro rey de Francia con el nombre de Enrique III. No encontró la Señoría veneciana alojamiento más digno del personaje real que el palacio Foscari y allí le hospedaron. Entre las riquezas artísticas del palacio contábanse entonces pinturas de Giovanni Bellini, de Tiziano, Paris Bordon, Tintoretto y Veronese; pero antes de recibir al rey de Francia dispusieron sus habitaciones con mucho mayor lujo que el que de ordinario tenían. He aquí los términos en que De Nolhac y Solerti describen los preparativos: « Cuando con mayor lujo fué alistado el Palacio Foscari fué cuando se trataba de hospedar á Enrique III. El vestíbulo con tapicerías sobre las paredes, un paño

azúl sembrado de estrellas bajo el artesonado, y tres habitaciones para dormitorio del rey en el primer piso, podrán darnos idea de como la más opulenta riqueza pudo combinarse con la elegancia más exquisita. La primera estancia, con gran chimenea de mármoles preciosos y una mesa de piedras duras cubierta de terciopelo verde, tapizada de telas de oro y seda carmesí alternándose con otras telas de plata con figuras y cifras doradas, tenía sobre el pavimento una alfombra de terciopelo carmesí con frisos de paño de oro, y una poltrona dorada bajo dosel de paño de oro al lado del lecho, cuyas sábanas lucían bordados en la parte de arriba y oro y seda carmesí en las orillas. Dosel, sillas y alfombras eran iguales en la segunda estancia, la cual estaba tapizada con tiras de raso turquesa y lirios de oro alternadas con otras de raso amarillo. En la tercera estancia, tapizada de brocado verde y bordados de oro, el lecho era dorado con pabellón de seda carmesí, el sillón con baldaquino de paño de oro y la mesa de alabastro; y ésta fué la que el rey eligió de entre las tres. »

Algunos de los palacios principescos de Venecia conservan aún las riquezas de arte y mobiliario que lucían desde el siglo XVI; pero no es ésta la regla, como quiera que se han modificado tan profundamente las condiciones de las familias y que de todo el mundo se despierta tanto interés por adquirir objetos artísticos de las viejas residencias italianas. En cuanto al Foscari ya nada queda de cuanto he

Palacio Pisani

estado enumerando. El exterior del palacio, admirablemente restaurado en los últimos tiempos es una joya de arquitectura; pero su interior no sirve más de morada para reyes ni príncipes, sino que es asiento de ... una escuela de comercio.

Pasaremos ahora por una sucesión de palacios cuyos nombres nos suenan como perfectamente familiares. Veremos el Balbi, del fin del Renacimiento, que construyó el arquitecto y escultor Vittoria, y que está ocupado en la actualidad por un negocio de antigüedades; el Grimani de la misma época, perteneciente al patricio Antonio Grimani quien, después de haber sido sometido á prisión porque los turcos derrotaron las flotas que mandaba, fué elegido dux en reconocimiento de otros méritos. Allí debió vivir, antes de irse á la Corte de Julio II y al patriarcado de Grado, el cardenal Domenico Grimani, hijo del anterior y célebre en los anales venecianos por su amor á las artes y las letras. Dejando atrás la estación de S. Tomá, muy vecina á la iglesia de este nombre y á la de dei Frari, pasaremos en frente del palacio Persico y del Tiepolo-Valier, y luego de otro mucho más notable aún, el Pisani, noble estructura gótica del siglo XV. En seguida los palacios Barbarigo della Terrazza, donde habitó algún tiempo Tiziano; el Cappello; el Grimani-Giustiniani, de escuela de los Lombardi; el Bernardo, gótico, donde existe una fábrica de mosaicos; el Doria, de estilo románico; el Tiepolo ó Papadopoli; el Businello y la iglesia y Campo de S. Silvestre.

Acabo de nombrar el Palacio Cappello, y este nombre me trae á la memoria el de la célebre Blanca, tristemente célebre es verdad, porque la aristocrática joven no hizo otra cosa durante sus primeros años

aventureros que causar disgusto á su familia y escándalos en la sociedad. Hija de Bartolomé Cappello y sobrina del patriarca de Aquilea Juan Grimani, antes de cumplir dieziseis años se había fugado del palacio paterno con el joven Pietro Bonaventuri. La familia Cappello, grande, rica, poderosa y muy honorable sufrió amargamente con tal suceso, invocando en vano la justicia del tribunal de los Diez, que los prófugos supieron burlar escapando hasta Florencia adonde llegaron casados. Duros castigos padecieron, en cambio, los cómplices del rapto, y realmente cómplices ó no, hubo parientes del joven y familiares de los dos que pagaron con sus vidas la escandalosa fuga.

« El 16 de Junio de 1579, dice una vieja crónica, decreta el Senado que Blanca Cappello, huída de Venecia, con el florentino Pietro Bonaventuri, más tarde favorita del Granduque de Toscana Francisco II de Médicis, y finalmente esposa del mismo, *sia creata et dichiarata figlia particolare della Republica*, y hace á su padre y hermano Caballeros de la Estola de oro. Cambiada la fortuna cambiábase el viento, y conforme al viento navegaban el Senado y el Consejo de los Diez. Este último llegó hasta ordenar el día 23 que se cancelasen los registros de las sentencias *nelle quali è nominata la Nob. Do: Bianca Cappello hora Granduchessa di Toscana*, olvidando así que ella *si partite di Venetia vituperosamente bandita, che se la veniva presa, fusse fatta morire.* »

Mario Sforza recibió encargo de dirigirse expresamente á Venecia como portador de la alegre nueva de los esponsales de Blanca y Francisco II, y acompañado por cuarenta gentiles hombres, presentó al Senado las cartas de aviso, recibiendo en cambio una cadena de oro de mil escudos.

Por tan fausto suceso Venecia se llenó de júbilo; las campanas de las iglesias tocaron á gloria y el patriciado veneciano (que poco antes se había declarado grande enemigo de la aventurera), representado por setenta nobles, acudió con marcial cortejo de quinientos caballos á Florencia para rendir homenaje á la *ilustre conciudadana*. . . .

Bien dice á este propósito Ugolini que « *così il manto ducale purificava le bellezze della Cappello, e faceva il miracolo che Venezia partorisse improvvisamente una figlia, mentre poco prima si vergognava che Bianca appartenesse alle sue lagune.* »

La vida de Blanca Cappello fué, por lo tanto, verdadero romance sensasional, y comenzando por el escándalo y el castigo terminó por un glorioso, aunque inmerecido, triunfo.

* * *

Hemos llegado al puente de Rialto, ó sea al corazón de la Venecia antigua comerciante y emprendedora. No necesitaré describir el pintoresco puente porque ya traté acerca de su construcción en el ca-

pítulo de arquitectura. Pero en este punto vale la pena de abandonar la góndola por unos minutos para recorrer á pie las inmediaciones de aquel barrio donde se reunen todavía el comercio al menudeo y los mercados abastecedores de la ciudad. Sabemos que Rivoalto fué el nombre de la isla fundadora de la actual Venecia, y ahora no se le conserva en otra parte que aquí; contraído en Rialto. Merece, por lo tanto, que le prestemos alguna atención, ya sea examinando el puente que desde tantos siglos comunica los dos lados del Gran Canal, ya sus inmediaciones en la ribera izquierda.

Así como la Plaza de San Marcos constituye el centro artístico y monumental de la ciudad más artística del mundo, así Rialto es el centro mercantil y popular de una muchedumbre abigarrada. No veremos ahora como en los tiempos en que Shakespeare escribía su « Merchant of Venice » á los mercaderes de todas las naciones dando movimiento y lucro á la ciudad ducal; pero sí veremos que por sus contornos se atropellan las embarcaciones negras cargadas de verdura, llenas de comestibles y frutas arregladas en pirádimes preciosas, venidas de afuera para surtir á los habitantes insulares. Y veremos como acuden las góndolas y como gesticulan los gondoleros hablando un dialecto que muy á menudo nos hace el efecto de nuestra lengua española por la similitud de muchas voces; y los pescadores que traen al mercado el artículo de su comercio cogido en Chioggia

ó en cualquiera parte de la Laguna, la cual contiene peces en abundancia. Y como gracioso contraste á esta multitud más curiosa y animada que placentera á la vista, veremos también atravesando el ancho puente cuyos baratillos les ofrecen mucho atractivo, muchachas de todos los barrios que acuden á comprar en los contornos aderezos, joyas, chales, rebozos y cuanto artículo reclama su elegante ajuar, que no sea sombrero, puesto que rara vez se cubren la cabeza con otra cosa que un pañuelo á guisa de mantilla. Suben y bajan el puente tipos de toda clase, gente acomodada y obrera, mercaderes y frailes, jóvenes muy decentes y viejas á mal traer, quienes al pasar de una grada á otra hacen sonar los talones de sus sandalias de madera. Y de cuando en cuando un forastero, pues por allí no van muchos, observando el curioso espectáculo, ó algún artista preocupado de hallar tema para un nuevo cuadro, que de seguro encontrará muy facilmente, porque nada es más pintoresco que una muchedumbre veneciana.

Uno podría quedarse mucho rato entretenido en las inmediaciones de Rialto, bien sea para advertir el movimiento de la gente ó las mercaderías que se exhiben en los almacenes, desde joyas hasta comestibles, bien para visitar alguna que otra iglesia antigua muy cerca de allí, como San Giacomo di Rialto ó San Giovanni Elemosinario, de vasto interés por sus tradiciones y el arte que contienen. Mas como se hace preciso seguir adelante, después de haber

dado una mirada á los campanarios que se destacan por encima de todo, recordaremos antes de separarnos de Rialto algunas palabras del cronista Sansovino referentes á él: « Estos pórticos se ven diariamente frecuentados por comerciantes florentinos, genoveses y milaneses; por aquellos de España y de Turquía, y por los de todas las demás naciones, que se congregan aquí en tan numerosas multitudes que con razón esta plaza es celebrada entre las primeras del universo. »

* * *

Volviendo, pues, á nuestra góndola pasaremos por debajo del puente, lo cual da idea completa de su enorme anchura, casi desproporcionada al largo, y que solamente pudo adoptar el arquitecto da Ponte por las exigencias de espacio para la doble fila de baratillos que debía ir encima de la estructura.

Estamos aquí precisamente en la mitad de la distancia entre la Dogana da Mare y la estación del camino de hierro, ó sea en el centro del Canal Grande que forma una figura parecida al número 5 escrito á la francesa. La parte que resta, si bien nos ofrecerá todavía algunos edificios muy interesantes, no puede compararse por su hermosura ni por el número de palacios á la que acabamos de recorrer.

Apenas pasado Rialto está el Palacio dei Camerlenghi, construído durante el Renacimiento por el

arquitecto Bergamasco con el fin de dar habitación y oficinas á los tres tesoreros ó recaudadores de la República. Vienen á continuación las *Fabbriche vecchie di Rialto* y las *Fabbriche nuove*, edificios destinados á cárceles y donde hoy tienen asiento algunos de los Tribunales; la *Pescheria*, ó mercado de peces, que puede acaso interesar á los aficionados á bucólica; los restos del palacio Maggiore, uno de los más suntuosos en su tiempo y que perteneció á la familia Querini. Se recordará que algunos miembros de ésta tomaron parte en aquella conspiración de Bajamonte Tiepolo contra el dux Gradenigo á consecuencia de la reforma llamada *Serrata del Maior Consiglio*, y que cuando fracasó dicha conspiración fueron confiscados los bienes de los conjurados. Pues bien, aquí se levantaba el notable palacio de Marcos Querini, y en señal de ignominia para la familia del patricio destinóle el gobierno á mercado de carnes y despacho de carniceros.

Nos encontramos ahora delante del palacio *Corner della Regina* cuyos recuerdos históricos exigirán unos minutos de reposo para comentarlos. La fábrica actual es moderna relativamente, quiero decir de principios del siglo XVIII, y para disminuir la ilusión que pueda causarnos tan pomposo nombre veremos sobre la fachada un rótulo de Monte de Pietà, á que en la actualidad se le destina. Ocupa el mismo sitio de aquél donde naciera una célebre veneciana, Catalina Cornaro, y donde pasó los últimos años de

su vida. A propósito de ella la tradición nos da las siguientes noticias. El 26 de Febrero de 1489 Catalina Cornaro, reina de Chipre y viuda de Giacomo Lusignano, tutelada por la República de Venecia que la había declarado su hija adoptiva, abdica el trono de Chipre cediendo á aquella el dominio y posesión de la isla.

Mas no se crea que dicha cesión fuese espontánea ni hecha libremente. Obtúvola la República con la misma espontaneidad con que pocos años antes la abdicación de Francisco Foscari. En efecto, muy poco después de la muerte de Lusignano, marido de Catalina, intervino la Señoría á objeto de defender los derechos de ésta al trono de Chipre que una rebelión ponía en peligro y pretendía arrebatarle. Y como mandase á la isla naves, soldados y funcionarios, y allí se mantuviese la tranquilidad gracias á esta protección veneciana, resultó que al cabo de poco fué la República quien la gobernaba de verdad, mientras que Catalina quedó reinando solamente en el nombre. Transcurrieron quince años de tal manera, y bien habría seguido así definitivamente si el gobierno de Venecia siempre prudente y desconfiado, no abrigase temores de que Catalina pudiera contraer segundas nupcias, de cuyas resultas sobrevinieran dificultades en la sucesión de sus dominios.

No hubo otro remedio que exigir de la viuda un documento con su firma que contuviese la formal abdicación de todos sus derechos á la corona de

Chipre, junto con la cesión de cuantos territorios poseía en la isla. Invocaron como pretexto las necesidades de defensa que era menester emprender para ponerla á salvo contra invasiones turcas ó egipcias, por causa de la guerra entre estas dos naciones. Con lágrimas en los ojos y más bien forzada que por propia voluntad, Catalina Cornaro puso su firma al pie de semejante documento, después del cual quedó Venecia legítima dueña de Chipre. Catalina, entre tanto, invitada á volver á su patria donde se le ofrecían todos los honores debidos á su rango, tornó á Venecia para pasar el resto de sus días en este palacio sobre el Canal Grande. A su llegada tuvo lugar una solemne ceremonia en la cual su hermano Giorgio Cornaro fué armado caballero por el dux en reconocimiento de la participación que había tomado en la transmisión del dominio de Chipre. Con tan importantes tradiciones el palacio Corner della Regina está convertido hoy en casa de préstamos, ó como se llama en italiano, en *Monte di pietà*.

En cuanto á estructura, más notable es aún el palacio Pesaro que observaremos en seguida, y que perteneciendo al Municipio reune en sus salas la Galería internacional de Arte Moderno. Ya me ocupé en él anteriormente al hablar de la arquitectura del siglo XVII, cuando en las postrimerías del Renacimiento el arquitecto Longhena, autor de la iglesia de la Salute, supo mantener las glorias antiguas de los Lombardi, Sansovino y Palladio. Aunque pro-

fusamente recargado de adornos, su fábrica no solamente es monumental y grandiosa sino de considerable hermosura, como quiera que el talento de Longhena nunca le permitió descender á las degeneraciones del gusto. De arriba á abajo, desde las cornisas superiores hasta el nivel del agua, todo dentro de su masa negruzca de piedras parece rico, brillante y lu-

Palacio Pesaro

cido, dándonos una idea perfecta de como debieron ser las mansiones señoriales en el período esplendoroso.

La familia Pesaro, establecida en Venecia desde los comienzos del siglo XIII y descendiente de Jacopo

Palmieri de Pesaro, cóntose entre las más ilustres de la República, proporcionándole generales y dux, capitanes de mar y procuradores. No habremos olvidado aquel mausoleo magnífico en la iglesia dei Frari construído por el mismo Longhena al dux Giovanni Pesaro, para quien también edificó este palacio, y que con sus esculturas de otra mano menos clásica que la del arquitecto, forma una de las muestras más espléndidas del gusto baroco que imperaba en el mil seiscientos. Palacio en el Gran Canal y monumento sepulcral en la iglesia franciscana, una y otra construcción revelan la magnificencia de la familia Pesaro, así como el principio de la decadencia artística veneciana.

Avanza nuestra góndola un poco más y pasaremos en frente de la iglesia de San Eustaquio, de rica fachada *baroca,* y que como cualquiera otra de la ciudad contiene buenas pinturas religiosas; y luego después irán quedando atrás el palacio Tron, de estilo clásico Renacimiento, el Battaglia, posterior de un siglo, y el Fondaco dei Turchi, donde nos detendremos aprovechando la estación de vaporcitos y su desembarcadero.

Aunque este edificio, á consecuencia de una reciente y completa restauración parezca más bien moderno que antiguo, ha de interesarnos sobremanera porque es una de las escasas joyas arquitecturales del siglo XII y de aquel estilo combinado bizantino, románico y arábigo, del cual apenas subsisten

algunas muestras en la actualidad. Ya expliqué á su tiempo la manera como fué desarrollándose en Venecia esta triple influencia sobre el arte arquitectónico, que tanto vemos aquí como en la casa Loredan, en la Farseti, en la Rio Foscari y otras pocas más. Cábeme ahora solamente ocuparme en las tradiciones del edificio.

El Fondaco dei Turchi, construído según dije en el siglo XII, perteneció sucesivamente á diversas familias. A principios de la Edad Moderna, como hubiese sido adquirido por la República, ésta lo regaló al marqués de Ferrara. Pasó en seguida á manos de los Aldobrandini, los Priuli, los Manin, uno de quienes hospedó en él al emperador Juan Paleologo, á la reina de Dacia, á varios príncipes más y al insigne Petrarca, considerándosele ya en aquella época muestra gloriosa del lujo veneciano. Pero el nombre que ahora posee nada tiene que ver con todo aquello, sino que proviene de una fecha posterior, la cual remonta apenas al primer tercio del siglo XVII (1).

Llamábase *Fondaco* en dialecto local una especie de albergue ú hotel donde se hospedaban las agrupaciones de cualquiera nacionalidad antes de que existiesen propiamente fondas para acogerles. La palabra castellana *fonda* tiene una misma etimología que *fondaco*, designando también algo muy parecido. Pues bien, *fondaco* poseían los alemanes, los griegos, los

(1) Véase el grabado de este palacio en la pág. 268, vol. I.

eslavos y algunas otras colonias extranjeras residentes en la capital lagunar. En cuanto á los turcos, con anterioridad á la batalla de Lepanto que tuvo lugar en 1571, habitaban indistintamente cualquier barrio, y á pesar de la continua hostilidad entre su raza y la veneciana nunca les molestaron. Cosa muy diversa ocurrió desde el momento en que llegó á Venecia la faustísima nueva de la gran victoria naval obtenida en unión con la armada española. Cuando las turbas locas de entusiasmo corrían por las calles haciendo demostraciones de alegría, dieron en cerrar todos los negocios que á su paso encontrasen, colocando sobre la puerta el siguiente rótulo: « Cerrado por muerte de los turcos. »

A lo cual, en medio del júbilo, no faltó alguno á quien ocurriera dirigirse á una habitación de musulmanes para lanzar improperios, y con esto solo llegó á tanto el pánico entre los súbditos del Gran Señor que se refugiaron todos en un palacio de Canaregio perteneciente á Barbaro, antiguo bailío en Constantinopla, inseguros de su vida y de la suerte que les aguardaba. Allí quedaron durante cierto tiempo, hasta que el gobierno tuvo que preocuparse de instalarlos con mayor comodidad, y así lo hizo en San Mateo de Rialto primeramente, y años después, en 1621, cuando les fijó por residencia *la casa posta in Contrà di San Giov. Decollato,* que no es otra que el viejo edificio bizantino, llamado desde entonces *Fondaco dei Turchi.*

A fin de instalar en él á todos los otomanos y arreglar convenientemente el local para que depositasen sus mercancías, hicieron en el palacio muchas internas modificaciones; y todavía para evitar pleitos, insidias, traición de unos á otros y demás inconvenientes susceptibles de perturbar la recíproca tranquilidad, prescribió el Senado la clausura de todas las puertas y ventanas que daban á la vía pública. No se hizo otra excepción que la puerta principal, la cual era custodiada por un cristiano con orden estricta de no dejar entrar ni salir á ningún niño ó mujer después de la puesta de sol, y vigilar con la mayor severidad que no se introdujesen armas, pólvora ni cualquier objeto sospechoso. Con reglamentos por el estilo, el edificio en que me ocupo sirvió de habitación á los otomanos hasta el año 1838, y el último de ellos que en esa fecha quedaba todavía, un tal Saddo Drisdi, por nada quería abandonarlo cuando el palacio cambió de dueño, siendo preciso arrojarlo por fuerza.

El Fondaco dei Turchi tiene ahora un noble destino dado por el Municipio veneciano. Encierra las vastas colecciones del Museo Civico, formando en comunicación con el Museo Correr que un personaje de este nombre legó á su ciudad nativa, galería importantísima de objetos de arte clásicos y nacionales, recuerdos históricos, armas, trajes y trofeos que ningún extranjero dejará de visitar con sumo agrado. Allí mejor que en cualquiera otra parte nos es posible

formarnos concepto de la vida veneciana antigua, pues más se aprende con una rápida ojeada á sus pinturas históricas y á esos armarios de ropas, armas, estampas y documentos que en muchos libros ó en muchas visitas de monumentos de otra índole. Una sala entera está dedicada á honrar la memoria del gran capitán Francisco Morosini, conquistador de Morea y llamado el Peloponesiaco; otras nos muestran el traje que llevaban los diversos magistrados de la República; otras autógrafos de personajes; curiosas colecciones de tarjetas usadas en Venecia desde el siglo XVI para adelante; medallas, monedas, y en fin, innumerables objetos de uso doméstico. Pero como no es éste momento oportuno para examinar museos, contentándome sólo con mencionar y recomendar el estudio del Civico, que tanto ilustra al viejo palacio bizantino, continuo mi excursión en góndola.

Vecinos estamos ya del puente de hierro, donde junto con llegar á la estación del ferrocarril puede decirse que termina la grande arteria veneciana. Antes de pasar por debajo del puente, aunque nos alejemos algunos metros por el canal lateral, vale la pena de dirigirse á la iglesia de S. Simeone Grande donde está la famosa escultura del mismo santo, de que ya hablé en otra ocasión calificándola notabilísima obra artística que no debe pasar inadvertida. Débese al cincel de Marco Romano, artista de principios del siglo XIV, y nada de su escuela ni de su

época puede comparársele en realismo ni tecnicismo. « El rostro está representado en el momento de la muerte, dice Ruskin en su libro « Piedras de Venecia »; la boca medio abierta; los dientes esculpidos cuidadosamente dentro de ella; la fisonomía llena de tranquilidad y magestad, si bien con los espasmos de la agonía; el cabello y la barba cayendo en rizos lujuriantes sobre los hombros y espalda, dispuestos con una libertad que hace gala de maestría al mismo tiempo que de grande estrictez en el dibujo; las manos cruzadas sobre el cuerpo y estudiadas minuciosamente, con las venas y nervios perfecta y fácilmente indicados sin la pretensión de exagerar los detalles ni de mostrar técnica habilidad. Este monumento tiene de fecha el año 1317, y su escultor, al recordar el propio nombre, con razón se enorgullecía de la obra:

Caelavit Marcus opus hoc insigne Romanus
Laudibus haud parcis est sua digna manus. »

Y como en seguida del puente del Camino de hierro no tendremos otra cosa que mirar en la orilla izquierda que la iglesia de San Simeone Piccolo, los jardines Papadopoli y el poco interesante barrio marino de Santa Chiara, término de la carrera de vaporcitos, apenas llegados á la estación daremos orden al gondolero de volver atrás á fin de recorrer nuevamente el camino andado y examinar los edificios de la ribera derecha que ahora pasarán así mismo á nuestra mano izquierda.

* * *

Casi cuatro kilómetros de distancia van recorridos desde el fondeadero de la Piazzetta hasta la Estación, no porque la ciudad sea muy vasta, sino porque el Canal describe grandes curvas en su forma de S, las cuales aumentan considerablemente su extensión. Mas aunque el trayecto en góndola sea lento y sin medios de apresurarlo, nadie habrá que no le encuentre delicioso, puesto que á la extraordinaria comodidad con que á uno le conducen agrégase el interés constante del espectáculo. Y en cuanto á los edificios de la orilla derecha que iremos viendo en sentido inverso de los anteriores, confío que no hemos de encontrarlos ni menos hermosos ni menos atrayentes que aquellos.

Apenas pasada la Estación hay una espléndida iglesia cuya fachada marmórea cubierta de estatuas y ornamentaciones seduce las miradas de todo aquel que entre a Venecia por allí. Es Santa Maria degli Scalzi, magnífica construcción del siglo XVII que á expensas de varias familias patricias levantó Longhena para entregarla á los frailes Descalzos del Carmelo. Tratando de su interior, cuya riqueza guarda proporción con la fachada, el juicio de Ruskin no puede ser más severo. Califícala sencillamente de un « perfecto tipo del abuso vulgar de mármoles, ejecutado por hombres que no tenían ojo para el colorido, ni

Fachada de la iglesia degli Scalzi

entendimiento de otro mérito en una obra artística que no consistiese en la riqueza de sus materiales. » Para gustos menos exigentes, ya que tampoco para el mío que no lo es poco en materia de arte, la iglesia parece preciosa y digna de la mayor alabanza.

De toda suerte, edificios como éste y la iglesia de gesuitas, cualesquiera que sean sus defectos y exageraciones, forman excelente muestra de un estilo curioso é interesante, por consiguiente, á quien se preocupa de estudiar el desarrollo artístico, ó mejor dicho la evolución de los estilos.

Llamé la atención en otra parte al altar mayor con sus columnas salomónicas de preciosos mármoles, y á las decoraciones ejecutadas por Tiepolo en el techo de la nave principal. Aquella que representa la traslación de la Santa Casa de Loreto es una de las más famosas en su fecundísima obra y por este motivo creí oportuno reproducirla en ilustración.

Cerca de la entrada en la iglesia degli Scalzi hallaremos la tumba del último dux veneciano, Ludovico Manin, cuyo epitafio de un laconismo incomparable — *Manin Cineres* — no dejará de impresionar cuando se piensa en el destino de ese hombre á quien tocó poner punto final á la larguísima serie de soberanos y ver la caída de su patria. Cuando le eligieron dux en 1789 su rival Pietro Gradenigo exclamó: *I ga fato doxe un furlan! La Republica xe morta!* Han hecho dux á uno del Friuli; la República está perdida! Aunque no me imagino que la suerte hubiese sido menos severa con aquél, en caso de verse elegido dux, es el hecho que sus palabras resultaron proféticas. Ocho años más tarde Ludovico Manin, cumpliendo la orden de los invasores franceses, entregaba las insignias de su dignidad ducal, las cuales

juntamente con el Libro de Oro eran quemadas al pie del arbol de la Libertad, para sarcasmo de esta palabra tan engañosamente invocada.

A corta distancia de la iglesia de Descalzos, formando ángulo entre el Gran Canal y el Canaregio, nombre de uno de los *sestieri* de Venecia, se halla otra iglesia inconclusa, la de San Geremías, que por sus vastas dimensiones prometía ser grandiosa y monumental, como lo es, en efecto, su interior que visitaremos de paso. Unida á ella está el palacio Labia, dando el costado de su magnífica estructura al Canaregio. Procede el palacio de los promedios del siglo XVIII, así como la familia del mismo nombre para quien lo construyeron, haciéndolo célebre las pinturas decorativas de Tiepolo en la gran sala de banquetes. Dichas pinturas representan con estupenda grandiosidad y con el lujo de imaginación que distinguía al genio del último gran maestro veneciano, episodios de la vida de Cleopatra y Antonio; pero en verdad, cuando las vemos sin antecedentes de su significado verdadero, ellas nos sugieren más bien el cuadro opulento del siglo XVIII, mientras la sociedad patricia había llegado al summum de su faustoso vivir y la decadencia dominaba en absoluto. En la sala decorada por Tiepolo tenían lugar banquetes que por su fausto se hicieron famosos en los anales de la ciudad. Era costumbre que apenas terminaran los festines y á la vista misma de los invitados arrojasen los criados al fondo del canal toda la vajilla

Vista de Canaregio y del barrio judío

de oro y plata, significando así que se usaba por una sola vez. Sin embargo, cuentan las crónicas que durante la noche y aprovechándose de la soledad que reinaba en los contornos, el dueño de casa se preocupaba personalmente de hacerla rastrear y recoger del fondo recuperando lo que sus huéspedes creían perdido.

El barrio que rodea á Canaregio, señalado por edificios muy altos y sin ningún mérito según podremos observarlo desde el Canal Grande, fué desde mucho tiempo y es habitado todavía por los numerosos residentes israelitas, de donde procede el apodo de *Ghetto Vecchio* con que se le designa. Casi tan antigua como Venecia misma, la colonia de judíos fué siempre importante, y ya se comprende que en ciudad de tanto comercio con el Oriente ellos no podían faltar como vendedores, compradores é intermediarios del tráfico. Existe constancia, por ejemplo, de que durante el año 1152 mil trescientos hebreos habitaban en Venecia traficando con absoluta libertad, ó bien desempeñando oficio médico, á que con predilección suya y grande aceptación del pueblo se dedicaban. Poco á poco se les fué restringiendo la libertad de comercio, por la razón de que los prestamistas judíos, en una época cuando aún no existían bancos ni casas de prendas y el dinero era muy escaso, iban haciéndose dueños de toda la fortuna mueble veneciana. Los de tierra firme vivían en Mestre; los de Venecia misma se agruparon en la isla Spinalunga, que por tal motivo tomó el nombre de Giu-

decca hasta la actualidad. Para establecerse necesitaban permisos especiales de residencia, llamados *condotta*, á manera de salvo-conductos, por un período de tiempo determinado, pero prorogable. En seguida, cuando los abusos de la usura obligaron al gobierno á intervenir en defensa de los ciudadanos, aquél decretó que los judíos no quedasen en la ciudad más de quince días, obligándoles durante su estadía á llevar sobre el pecho un distintivo amarillo en forma de O. Dicho decreto del 3 de Abril de 1495 dispone entre otras cosas lo siguiente: ... *aliquis Iudeus non possit stare in Venetiis ultra XV dies pro qualibet vice, qua venerit Venetias, et de quando steterit aliquis Iudeus in Venetiis elapso dicto termine, debeat portare in veste superiori supra pectus unum* O *zallum... quod sit bene apparens.*

Pocos años después, puesto que en la práctica no se gastó con los hebreos tanta severidad como en las leyes, tales disposiciones fueron olvidándose rápidamente; y no les permitieron tan sólo ejercer la medicina, en cuyo arte eran eximios, sino también las demás artes é industrias para las cuales no lo eran menos. A principios del siglo XVI todos los habitantes judíos ocupaban el barrio que tenemos al frente, entre San Geremías y el monasterio de Gerónimos, y si bien es verdad que por algún tiempo le mantuvieron cercado con murallas para aislarlo de los otros barrios, y si todavía ningún israelita podía salir entre la puesta del sol y la siguiente aurora, ó

en ciertas festividades de la Iglesia, llegó un momento en que todas estas odiosas restricciones cayeron en desuso. En el siglo XVIII desaparecieron las murallas del *Ghetto*, pasando los judíos á gozar de las mismas franquicias y libertades que el resto de la población veneciana.

Respecto al origen de la palabra *Ghetto* con que aquí como en otras ciudades se distingue al barrio judío, varían las opiniones. Creen algunos que en Venecia se le llamó así por existir en las inmediaciones talleres públicos de fundición, ó sea el *getto;* otros, con mejor fundamento y una interpretación más general, atribuyen su origen al vocablo *ghet,* que en lenguaje talmúdico significa separación. Esto último parece evidentemente lo justo, pues interpreta de una manera satisfactoria la separación del *Ghetto* judío de los demás barrios.

Dejando atrás el Canaregio y todas estas reminiscencias que nos sugiere veremos la iglesia de San Marcuola, de fachada inconclusa como la de San Geremías y de la misma época del siglo XVIII, lo cual prueba que la piedad decaía en Venecia con el avanzar de los tiempos y que entonces no se gastaba los afanes de antes por embellecer las mansiones consagradas al culto divino. Poco ó absolutamente conocido el santo á quien dedicaron ésta, es probable que Marcuola sea nombre dado por el dialecto veneciano á alguno de su especial devoción aunque no lo conozcamos tampoco. Hubo en el

recinto de dicha iglesia muchos cadáveres enterrados, y cuenta una leyenda popular, acaso inventada por algún devoto de las ánimas del purgatorio, que en cierta ocasión á media noche dichos muertos se aparecieron al pobre cura mientras dormía, y con golpes y coces le arrojaron del lecho hasta convencerlo de cuán inexactas habían sido estas palabras que él pronunciara en el púlpito durante el día: « En donde los muertos están allí quedarán siempre. »

* * *

El palacio Vendramin Calergi es ciertamente uno de los más notables en toda Venecia y no es ésta la primera oportunidad en que debo nombrarlo. Construyóle á fines del siglo XV, es decir en pleno Renacimiento, el ilustre Pietro Lombardo en compañía de otros miembros de su artística familia, según acostumbraba trabajar los monumentos de arquitectura ó escultura. Belleza, grandiosidad, pureza de líneas, todo reune esta noble fábrica de la mejor época del arte arquitectónico; y como rasgo que lo distingue observaremos las ventanas dobles en arco con columnitas pequeñas entre un arco y otro, que hemos visto repetirse en el edificio de la Scuola de S. Rocco y que algo me trae á la memoria algunos del Renacimiento florentino (1).

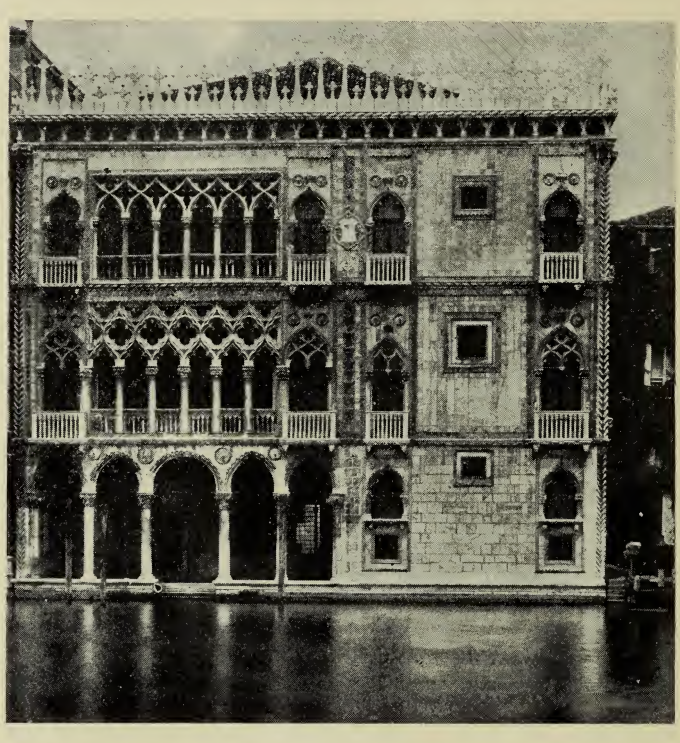
(1) Véase el grabado del palacio Vendramin en la pág. 312 del vol. I.

Construído para Andrea Loredan lleva inscritas sobre la piedra las siguientes palabras del lema de familia: *Non nobis, Domine, non nobis,* las cuales son una repetición del grito con que los cruzados venecianos emprendían su expedición á Oriente.

Muchas familias patricias habitaron este palacio: el duque de Brunswick; el de Mantua; Vittore Calerghi; los Grimani y los Vendramin; en tiempos poco remotos, perteneciendo á los Borbones de Francia, vivió en él la duquesa de Berry, madre del conde de Chambord; y como recuerdo interesante de nuestra edad, allí murió el genial Ricardo Wagner que había venido á buscar en las poéticas tranquilidades de la Laguna descanso para su agitada vida y nueva inspiración para su espíritu.

Y no faltan tampoco crónicas sangrientas al rededor del palacio Vendramin Calergi. En 1658, mientras lo habitaban tres hermanos, Giovanni, Pietro y Vittore Grimani, estos hiciéronse reos de un asesinato en la persona del patricio Francesco Querini, matándolo en el jardín y arrojando su cadaver al agua, después de haberlo inducido amistosamente á venir con ellos de una fiesta teatral. Los hermanos Grimani fueron castigados por la justicia; confiscado el palacio cuya puerta tapiaron, y levantada en el jardín una columna infamatoria para memoria del crimen. Pero antes de mucho tiempo las cosas estaban como antes y los Grimani volvían tranquilamente á ocupar su residencia antigua.

Mucho tendremos que admirar la *Cà d'oro* que es la más exquisita construcción gótica del siglo XV; pero como ya me ocupé en comentarla con cierto



Cà d'oro

detenimiento en el capítulo consagrado á arquitectura, no repetiré ahora los comentarios, limitándome á repetir que no existe muestra más primorosa del arte gótico veneciano.

Pasamos á continuación delante de los palacios Michiele dalle Colonne, á cuya familia pertenecían tres ilustres dux de la Edad Media, Vitale, Domenico y Vitale II Michiel, y el Fondaco dei Tedeschi. Este último, que, según su nombre lo indica, sirvió de hospedería para los alemanes y almacén para sus productos de comercio, está convertido ahora en oficina central de correos. Ya no pueden apreciarse en sus paredes exteriores las pinturas decorativas que á principios del siglo XVI ejecutaron Giorgione y Tiziano, valiendo á éste sus primeros laureles.

Dejando atrás el puente de Rialto, bajo cuya espaciosa bóveda pasamos por segunda vez, continuaremos divisando á la izquierda diversos interesantes edificios de grande antigüedad: el palacio Manin con su fachada de Sansovino, que hospedó al último dux veneciano Ludovico Manin y donde ahora tiene asiento el Banco de Italia; el Bembo, de estilo gótico del mil cuatrocientos; el Dandolo, más viejo aún, que ocupa el propio sitio de la morada del célebre dux Enrique Dandolo, á quien parece imposible no consagrar un recuerdo en las últimas páginas de este libro que se inició precisamente narrando sus proezas. Recordarán los lectores que Enrique Dandolo fué el fundador de la grandeza veneciana, puesto que la expedición contra Constantinopla en 1205 sirvió de punto de partida para la política emprendedora marítima y mercantil de la República del Adriático. El guerrero que tendía escalas desde las vergas de

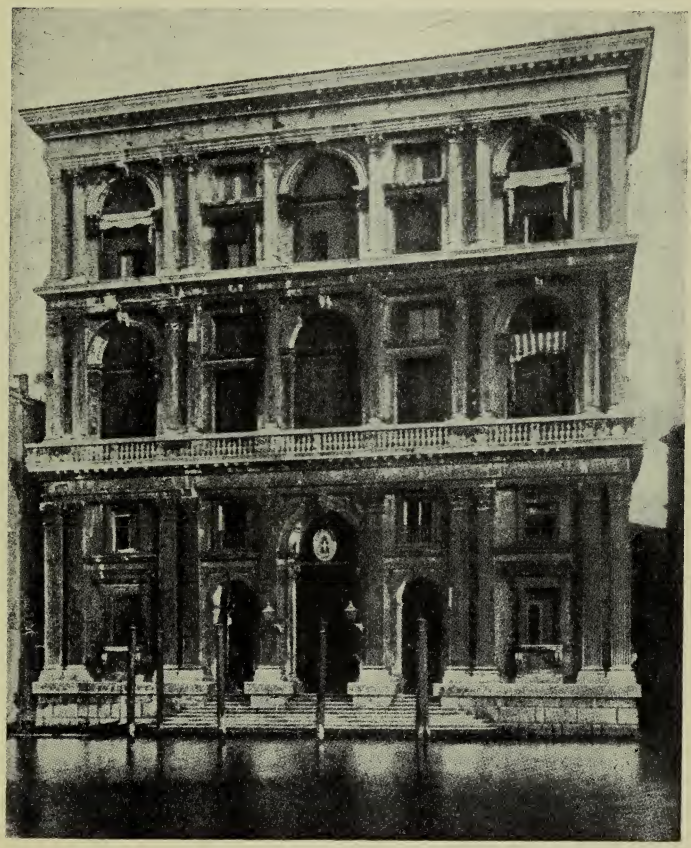
sus barcos *Paraíso* y *Peregrino*, atados entre sí, para encaramar soldados contra las baluartes bizantinos, fué, á juicio de sus compatriotas, hombre providencial en quien se cumplían unas palabras proféticas de la Sibila Eritrea que comenta Byron en su poema Childe Harold; « En medio de las ondas del Adriático tendrá lugar una asamblea de los poderosos bajo el mando de un tercer caudillo; asediarán al cabrón; profanarán á Bizancio; ennegrecerán sus edificios; sus botines se verán dispersos; un nuevo cabrón dejará oir sus balidos hasta que hayan medido y recorrido cincuenta y cuatro pies y nueve pulgadas y media. »

En seguida vienen el palacio Loredan con el Farsetti, cuyos grabados figuran en el primer volumen como tipo de la arquitectura bizantino-románica de mediados del siglo XIV (1). Lleva el primero las armas de Pedro Lusignano, rey de Chipre y marido de la célebre Catalina Cornaro, las cuales nos traen á la memoria sucesos y aventuras de plena Edad Media. Y á corta distancia el precioso palacio Grimani, obra del arquitecto Sanmicheli donde se lucen todos los esplendores del Renacimiento. Hoy tiene su asiento en él la Corte de Apelaciones.

Avanzando un poco más veremos los tres palacios Mocenigo, cuyos pilotes de igual color nos permiten conocer que pertenecen á una misma familia. En uno de ellos habitó Lord Byron en 1818 y escribió

(1) Véanse los grabados en las páginas 264 y 265 del vol. I.

varios de sus poemas; el Contarini delle Figure, con los muros adornados de trofeos; el Giustiniani, perteneciente según dicen, á la raza del emperador Justiniano, raza á punto de agotarse en cierta ocasión cuando todos sus varones habían perecido en la ba-



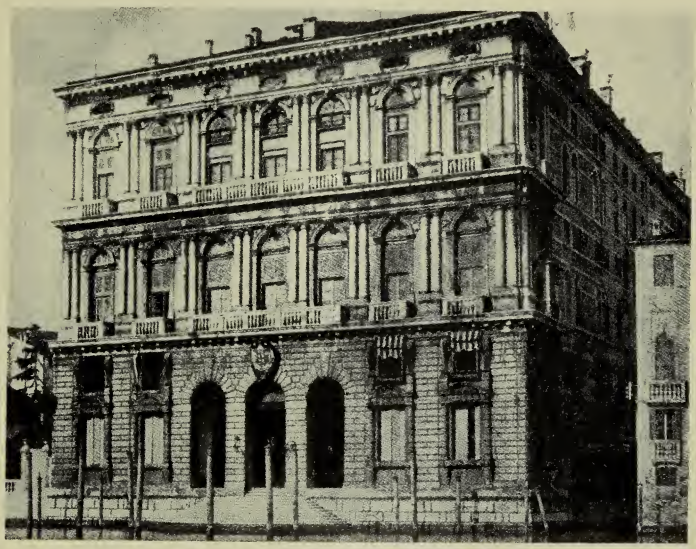
Palacio Grimani

talla contra Emanuel Commenos. No quedando más que uno monje, fué éste dispensado de sus votos por el Papa é inducido á casarse con la hija del dux Vitale. Y una vez que la sucesión quedó asegurada volvió el monje á su monasterio.

Después de esta última curva que describe el Canal, y pasado el puente de hierro de la Academia, tan anti-estético como es estético cuando lo rodea, descúbrese á la vista el panorama más hermoso de todos, con edificios primorosos á uno y otro lado, varios palacios convertidos en hoteles, las brillantes moles de la Salute, la otra harto más sobria de la Aduana de mar, y un poco más lejos la anchura del puerto entre San Marcos y las islas.

Atraerá nuestras miradas, como una de los más conspícuas estructuras del Renacimiento que ejecutó Sansovino, el palacio Corner della Cà Grande, que no por servir de prefectura ha perdido un ápice de su interés tradicional y artístico. Y á juicio de muchos ninguno de Venecia lo posee mayor, desde el recuerdo de la corona real de Chipre que se posó sobre las sienes de Catalina Cornaro hasta la corona de espinas que sobre las suyas llevara la bienaventurada Elena mucho tiempo después. Cuentan las crónicas que allí, sobre ese balcón del centro que estamos mirando, ponían á dura prueba su piedad infantil obligándola á presenciar con disgusto las mascaradas y cortejos de Carnaval, los cuales en vez de divertirla, hacíanle derramar muchas lágrimas.

Y ahora, con la excepción del Contarini Fasan, pequeño pero primoroso con sus balcones y ventanas góticas, legendaria mansión de la heroína shakesperiana Desdémona, todos los demás edificios de la



Palacio Corner della Cà Grande

orilla hasta los jardines reales con que termina el Canal Grande, de moradas patricias hánse convertido en hospedería de forasteros. Así lo dejan comprender inmediatamente el ir y venir de las góndolas, el movimiento de equipajes, los empleados de hotel con sus vistosos uniformes y los grupos cosmopolitas de viajeros, ya en actitud de tomar ó abandonar la em-

barcación, ya de deleitarse tranquilamente con el hermoso espectáculo desde balcones y terrazas.

Pero de la misma manera que los palacios patricios conservan sus tradiciones de una edad remota, los hoteles guardan también las suyas que, por muy modernas, no dejarán de interesar á los aficionados á literatura. Entre los millares de viajeros hospedados allí en el curso del siglo XIX figuran algunos preclaros ingenios. Así, por ejemplo, en llegando al palacio Giustiniani, Hotel de Europa según nos lo indicará el tablero de la fachada, no podremos menos de recordar que allí vivía Chateaubriand y que entre tantos otros escritos de allí salieron estas bellas palabras de su pluma: « Que ne puis-je m'enfermer dans cette ville en harmonie avec ma destinée, dans cette ville des poètes! »

Con esto hemos terminado nuestra excursión llegando nuevamente al desembarcadero de la Piazzetta. Y yo también pongo término á esta obra, y con ella al homenaje consagrado á la ciudad de los Dux que tantas veces fascinó mi espíritu con sus historia, sus artes, su poesía y sus encantos.

Indice de Capítulos

Páginas

Pintura. Consideraciones generales y Pintores primitivos 7

Id. De Giorgione y Tiziano hasta Tiepolo. . . . 107

Plaza de San Marcos 221

Iglesia de id. 271

Palacio Ducal 387

El Canal Grande. 479

Indice de las ilustraciones

	Páginas
Tiziano. Asunción de la Virgen	6
Catedral de Torcello. Mosaico del Juicio Final	16
Jacobello del Fiore. Coronación de la Virgen	28
Fra Antonio da Negroponte. Virgen en el trono	31
Bart. Vivarini. Tríptico de San Marcos	33
Alvise Vivarini. Madona con Santos	35
Giov. Bellini. Madona id.	43
Id. Tríptico en Frari	45
Id. Madona con el Niño	47
Carpaccio. Leyenda de Santa Ursula (primer cuadro)	68
Id. Id. (segundo cuadro)	73
Id. Id. (tercer »)	75
Id. Id. (cuarto »)	78
Id. Id. (quinto »)	80
Id. Id. (sexto »)	82
Id. Id. (séptimo »)	85
Id. Id. (octavo »)	88
Id. Id. (Final de la serie)	92
Id. Leyenda de San Jorge	96
Cima da Conegliano. Incredulidad de Santo Tomás	103
Giorgione. Familia del artista	119
Mausoleo de Tiziano	127
Tiziano. San Marcos y Santos	132
Id. Asunción de la Virgen	137
Id. Detalle de id.	139
Id. Presentación de la Virgen	146

Páginas

Tiziano. Madona con familia Pesaro 150
Palma el viejo. Santa Bárbara 153
Paris Bordone. El Pescador 160
Bonifazio Veronese. Detalle del Festín 163
Tintoretto. Milagro de San Marcos 175
Sala en la Scuola di San Rocco 179
Tintoretto. Crucifixión 182
Id. Detalle de id. 185
Veronese. Techo en la sala del Collegio 195
Id. Triunfo de Venecia 197
Id. Cena en casa de Leví 202
Id. Techo en la iglesia de San Sebastian 206
Id. Sacristía en id. 207
Id. Martirio de San Marcos 209
Tiepolo. Traslación de la Casa de Loreto. . . . 214
Id. Madona con Santas 217
Desembarcadero de la Piazzetta 226
Vista de la Plaza 232
Palomas en la Plaza 240
Vista de la Piazzetta 244
El león de la Piazzetta 250
Librería de Sansovino 255
Plaza y Campanile 260
Porta-estandarte de Leopardi 264
Torre del Reloj 266
Fachada de San Marcos 278
Angulo de San Marcos y Piazzetta 286
Grupo de pórfido 288
Detalle en la fachada de San Marcos 291
Mosaico del siglo XI en la fachada de id. 293
Caballos de bronce 296
Detalle sobre una puerta de San Marcos 302
Esculturas del siglo XIV 304

Páginas

Atrio de San Marcos 312
Mosaico del atrio 314
Id. id. 318
Interior de la Basílica 324
Nave izquierda 327
Mosaico bizantino 332
Capilla del Crucifijo 339
Púlpito del Evangelio 345
Columna del ciborio 351
Ciborio de San Marcos 353
Pala de oro 357
Grupo en bronce en Capilla Zeno 367
Bautisterio 372
Mausoleo de Andrea Dandolo 382
Id. del Cardenal Zeno. 384
Fachadas del Palacio ducal 398
Capitel en la columnata exterior 400
Angulo del Palacio 404
Loggia superior en id.. 410
Patio del Palacio 416
Escalera de los Jigantes 420
Sala de Cuatro Puertas 426
Puerta en el Anti-collegio. 430
Sala del Collegio. 436
Sala del Senado 442
Id. id. 448
Pintura de Tintoretto en la sala del Collegio. . . 459
Sala del Escrutinio 466
Puente de los Suspiros 473
Vista en el Gran Canal 484
Palacio Dario 491
Vista en el Gran Canal 496
Palacio Foscari 499

Páginas

Palacio Pisani 505
Id. Pesaro 515
Fachada degli Scalzi 523
Canaregio y barrio judío 526
Cà d'oro 532
Palacio Grimani 535
Id. Corner della Cà Grande 537

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01410 5999